ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

(E. V.)

Vierzehnter Jahrgang 1912—1913

Herausgegeben von

Alfred Heuß

English Editor: Charles Maclean



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

INHALT.

Inhaltsverzeichnis

des

vierzehnten Jahrgangs von Zeitschrift und Sammelbände
der Internationalen Musikgesellschaft.

Zusammengestellt von **Kurt Fischer.**

Vorbemerkung.

1. Erklärung der Schriftzeichen:
a) Autoren der Zeitschrift, der Sammelbände, der Kritischen Bücherschau . . gewöhnliche Schrift.
b) Sonstige Namen und musikgeschichtliche Begriffe . . . . . . **fetter Druck**
c) Die Zahlen bedeuten die Seiten, und zwar gelten die schrägliegenden [*Cursiv*] für die Sammelbände, die gewöhnlichen für die Zeitschrift. Zahlen mit nebenstehenden kleinen Buchstaben a—d gelten nur für das „International Musical Supplement".
d) Ganze Titel, eingeklammert, bedeuten Bücheranzeigen.
e) † bedeutet: gestorben.

2. Bezüglich C und K sehe man in zweifelhaften Fällen bei beiden Buchstaben nach. Analog C und Z.
3. Die „Zeitschriftenschau" blieb unberücksichtigt.

[1]) Die fettgedruckten Zahlen bedeuten Universitätsvorlesungen.

Die in der »Kritischen Bücherschau« angezeigten Werke.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

Angezeigte Musikalien.

(Die mit * bezeichneten wurden besprochen.)

Referenten der »Kritischen Bücherschau« der Zeitschrift.

Referenten der »Besprechung von Musikalien« der Zeitschrift.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 1. Vierzehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Kommission für Erforschung der Lautenmusik.

Avant Propos.

L'étude des tablatures est chose récente. L'historien moderne, précédé par le docte Kiesewetter, encouragé par de vaillants chercheurs tels que Michel Brenet, Oswald Koerte, Oscar Chilesotti, pénètre enfin résolument et méthodiquement dans ce domaine écarté de la musicologie.

Après avoir passé pour d'indéchiffrables grimoires, les tablatures éveillent des curiosités passionées. Et c'est justice! Leurs notations, tout juste assez hermétiques pour piquer le zèle du profane, recèlent aux regards de l'initié une bonne part de notre patrimoine musical. Hâtons nous de mettre au jour et en sureté ce trésor.

Demain, le public saura, et doit apprendre, qu'un Luiz Milan ou un Francesco font grande figure à coté de Josquin et de Lassus, — que le génie français n'offre rien de plus séduisant que son école de luthistes de 1630; — que les frères Weiss et Gebel et Kohaut annoncent dès 1750 Beethoven et le romantisme. Les tablatures, celles de claviers, celles des gambes, celles des guitares et des luths nous promettent de singulières surprises. Lorsqu'on aura transcrit et publié quelque dix mille pièces de ce répertoire mystérieux, l'équilibre de notre histoire musicale se trouvera sensiblement modifié. Car, l'importance des instruments d'harmonie apparaîtra en face de la toute puissance des voix. On jugera de l'effort de cette musique digitale, rassemblant dans la main humaine et ramenant à l'unité des accords les éléments que la musique vocale distribuait en parties séparées. On verra pendant trois siècles le compositeur et l'exécutant associés pour faire passer entre dix doigts le flot de la musique collective!

Le problème des tablatures est posé. Ou, plutôt, il se pose en ce moment devant nous. C'est dire que sa solution n'est pas encore entravée par le poids d'une trog lourde érudition. Nous avons la bonne fortune de découvrir ici un coin vierge de la musicologie. Et le terrain n'est pas si vaste, que nous ne puissions nous en rendre maîtres assez promptement.

Pour cela que faut-il? Un labeur collectif et de rigoureuses méthodes. Un inventaire et des transcriptions.

Notre Soiété Internationale de musique, dont le but est d'unir et d'unifier les efforts des historiens, a vu se former, parmi ses membres une commission pour l'étude des tablatures, dont les délégués soussignés, réunis à chacuo des derniers Congrès, ont élaborées les Règlements qui suivent.

Le règlement de bibliographie nous permettra de conaître la topograph du pays des tablatures, c'est à dire di savoir quels sont les imprimés et les manuscrits épargnés par le temps, et dont nous aurons à étudier la teneur.

Le règlement de transcription doit être le garant d'un esprit scientifique rigoureux, en même temps qu'un guide pratique et sûr. Nous avons été obligés de prendre parti trés nettement dans cette délicate question de la transcription, et de répudier quelques idées, généralement admises par ceux qu débutent dans ces etudes.

On sait en effet, que les tablatures, et, en particulier celles qui siappliquent à des instruments à manche, indiquent les positions successives des doigts, et ne se soucient guère de conduite respective des parties musicales. D'ou, chez le transcripteur, la tentation, bien naturelle, de suivre le même système. Ceci est une erreur et une illusion.

C'est une erreur, non seulement parceque le luth ou la gambe tiennent fort bien les sons, mais parceque les anciens, loin de sanger à des pratiques aussi peu logiques, se sont appliqués à nous montrer comment la tablature devait changer d'aspect lorsqu'elle prenait figure musicale, dans la notations usuelle.

C'est aussi une illusion. En effet, il semble qu'en passant par la tablature l'œuve musicale altère sa physiognomie. Or, il n'en est rien. Réalisée de telle ou telle manière, ou même en l'absence de toute réalisation graphique l'œuvre reste la même pour l'auditeur. Elle doit aussi rester la méme pour le lecteur, et les indications purement digitales de la tablature ne doivent pas faire tort à l'écriture idéologique de la notation rationelle. Pour transcrire utilement et fidèlement un morceau écrit en tablature, il faut donc reconstituer la sonorité de ce morceau (au moien des indications de la tablature) et non pas substituer brusquement les graphies de la tablature à celles de nos notes modernes. Tablature et musique sont deux équivalents différents d'une même réalité auditive; ils ne coincident pas forcément et mathématiquement entre eux.

Notre principe a donc été celui ci: le morceau transcrit devra être ce que serait sa notation directe à l'audition de l'œuvre mise en tablature.

A cela s'ajoutent bien entendu tous les signes nécessaires pour indiles détails de l'exécution, signes que portent avec soin les tablatures, mais que notre notation idéalisée ignore, et que nous avons du rétablir. La position des doigts, leur pression, leur attaque, leurs manières ornementales doivent être respectées, puisque *ils* iufluent sur la sonorité.

Que tous ceux qui ont souci de l'histoire de la musique nous viennent en aide dans cette tache, limitée il est vrai, mais cependant considérable. Tout au moins pour la bibliographie, nous demandons l'appui de tous les hommes de bonne volonté. Il n'est pas de centre, si modeste qu'on l'imagine, qui ne renferme quelque curieux des belles choses. Si chacun de ces Amis

des Arts nous envoyait l'indication — même sommaire — des tablatures de la bibliothèque de sa ville, nous aurions en quelques années le matériel suffisant à orienter nos études. La France est assez pauvre en tablatures, mais l'Allemagne en a cone servé beaucoup, l'Angleterre en détient certainement en ces nombreux chateaux. Et que dire de l'Italie et de l'Espagne, terres classiques des luths et des guitares? C'est au nom de l'archéologie que nous adressons à tous ce pressant appel.

II. De la transcription des tablatures en musique.

Les membres de la Commission des tablatures présents au Congrès de Vienne en 1909, ont reconnu la nécessité de formuler des règles qui doivent présider à la transcription des tablatures, suivant une méthode uniforme et scientifique.

En conformité avec cette résolution, les délégués de la Commission ont rédigé les articles suivants, qui répondent aux voeux de la Commission, et ont été adoptés.

La présente méthode a pour but de permettre une publication authentique des textes musicaux parvenis sous forme de tablatures, édition savante comme celles dont les Denkmaeler Autrichiens et Allemands nous ont donné le modèle.

Nous attendons de son application les résultats suivants:

1°) Révéler l'importance des tablatures dans l'histoire de la musique.

2°) Préciser les rapports qui unissent l'évolution des instruments et celle de l'écriture musicale, et attirer l'attention sur le rôle de la technique dans toutes les branches de la musicologie.

3°) Vulgariser une littérature abondante. (Sans s'écriter cependant du respect absolu des textes).

4°) Remettre en honneur, s'il se peut, des instruments anciens, comme le luth et la guitare, en offrant aux professionnels les éléments scientifiques de cette restauration.

I. Principes généraux.

I.

La tablature est la notation d'une pratique manuelle, tandis que notre écriture musicale est la réalisation d'un phénomène auditif. La transcription consiste donc ici à transformer les signes d'une éxécution matérielle en un graphisme idéalisé, à parler à l'intelligence au lieu de parler aux doigts tenir compte à la fois de la technique instrumentale que représentent les tablatures, et des conventions sur lesquelles repose la logique de notre notation usuelle.

L'œuvre transcrite en musique doit être musicale, c'est-à-dire, intelligible au musicien auquel elle s'adresse. Mais d'autre part, elle doit conserver aux yeux du savant le souvenir et les indices de son état de tablature. Le transcripteur a donc à concilier lex deux principes suivants:

1°) Que son texte musical soit la notation fidèle de l'œuvre telle qu'elle aurait sonné sur l'instrument, d'après la tablature.

2°) Que, par un dispositif approprié, les particularités essentielles de la tablature transcrite soient sauvegardées.

La plus stricte impartialité et l'application des règles en honneur dans la philologie moderne, sont absolument nécessaires à la solution de ce délicat problème. Le transcripteur decra donc se garder de toute interprétation et de toute adaptation à tel ou tel instrument moderne.

II.

La transcription aura lieu exclusivement dans le registre original, c'est-à-dire, dans celui que la théorie d'une époque prescrit pour un instrument, ou qui se trouve expressément indiqué dans l'œuvre transcrite.

L'accord sera donné en tête de chaque pièce, soit sous forme notée, soit en quelques mots (par exemple: «luth en la», etc. . . . .) A moins que le transcripteur n'ait déjà pris soin de l'indiquer ailleurs (introduction, notes etc. . . . .)

Lorsqu'il y a «scordature» il faut l'indiquer en tête du morceau et, en outre, publier en son lieu et place, l'indication de l'auteur à ce sujet.

III.

Il n'y a pas lieu d'indiquer dans la transcription la présence d'octaves, dûs à certains dispositifs de cordes doubles dans les instruments pincés. Cependant, l'accord de ces cordes ayant souvent varié, et ayant eu de l'influence sur la réalisation des parties, il serait nécessaire de l'indiquer si si cela est possible.

IV.

La transcription a lieu en principe sur deux portées de 5 lignes chacumes ou se répartissent naturellement les éléments de la tablature. Pour la commodité et l'unité, rapprocher autant que possible ces deux portées.

Employer, en principe:

La clef de sol pour la portée supérieure.

La clef de fa, pour la portée inférieure.

En certains cas, dans les pièces d'un registre très bas, recourir à la clef de ut troisième ligne (clef d'alto) sur la portée supérieure. Il est loisible de transcrire sur une seule portée lorsqu'il n'en existe aucune transposition de l'original. Toutefois, les tablatures de guitare peuvent se noter d'après les méthodes de transposition employées de nos jours sur cet instrument.

V.

a) Pas de modifications de signe de mesure ou de temps de l'original. Quand ces signes manquent, si le transcripteur veut en rétablir quelques-uns, il doit les placer entre parenthèse.

b) En principe, les valeurs ne doivent pas être diminuées. Si le cas se présentait, il est indispensable d'indiquer dans quelle mesure a eu lieu cette diminution.

c) Pour plus de clarté, et en particulier dans les pièces polyphoniques, repartir les voix logiquement sur les portées: en haut les voix supérieures, en bas, les voix inférieures, autant que le permet la liberté qui caractérise l'écriture (par exemple du luth). Comme il n'est pas tenu compte du redoublement des cordes d'octaves, les voix peuvent conserver une certaine indépendance, et l'écriture sa souplesse et sa correction.

d) Les signes d'altération n'auront de valeur que pour une même note, du même registre, dans la même mesure. Il faudra donc les reproduire à l'octave. Le signe de précaution (bécarre) pourra leur être appliqué dans la mesure suivante.

Lorsque les accidents, au cours d'un morceau, déterminent absolument une tonalité, on pourra les indiquer une fois pour toutes à l'armature. Mais il convient d'agir ici avec la plus grande circonspection, surtout pour les époques anciennes, où l'influence des tonalités ecclésiastiques se font encore sentir.

e) N'ajouter de barres mesures que dans le cas ou l'original porte des blancs, ou espaces qui nous y autorisent.

Dans le cas contraire, il faut examiner si la pièce a un caractère non mesuré (fantaisie, prélude, etc. . . .) ou un caractère mesuré. Les pièces non mesurées doivent être transcrites sans barres de mesure.

f) Les signes d'interruption (pauses, silences, etc. . . .) sont laissés à la discrétion du transcripteur pour accomplir son œuvre.

VI.

Il est spécialement recommandé de pourvoir toutes les rééditions de tablatures d'un appareil bibliographique et critique, et d'une introduction appropriée.

Sont également indispensables les facsimilés photographies, tout au moins sous forme de quelques exemples des textes transcrits.

S'il se produisait dans l'application de ces principes quelques doutes, ou quelques difficultés, le transcripteur pourra toujours en référer à la Commission et à son Bureau, dont les membres se feront un devoir de se mettre à la disposition de tous ceux que ces études intéressant.

II. Signe d'exécution et de technique.

Les tablatures étant comme on le sait une tablature digitule, les signes qui représentent la technique, les doigtés, les procédés d'exécution, d'attaque, et d'ornementation ont ici une importance capitale. Ils doivent donc trouver leur place dans une transcription en quelque sorte idéale. Sur ce point, la Commission fait les recommandations suivantes.

I.

L'explication des signes conventionnels aura lieu dans la transcription, en tenant compte des indications fourniers par les auteurs, et les ouvrages dont-on présente la réédition.

II.

Lorsque la reproduction diplomatique de ces signes dans notre notation usuelle est impossible, et surtout, lorsqu'il s'agit de signes très rarement employés, dont l'usage ne s'est pas imposé, il est permis de remplacer ceux-ci par les signes conventionnels correspondants, et généralement adoptés à la même époque. Il faudra mentionner cette substitution.

Enfin, il faut tenir compte des positions pour les tablatures d'instruments pourvus de sillets au touches.

Dès le début du XVIème siècle (Judenkönig 1523), on reconnaîssait déjà cinq positions pour ces instruments, et classés ainsi:

Position I	Sillets 1 à 4
Position II	Sillets 2 à 5
Position III	Sillets 3 à 6
Position IV	Sillets 4 à 7
Position V	Sillets 5 à 8

La première position ne portera pas de signe particulier.

Toute autre position sera marquée par son chiffre correspondant inscrit à droite de la note.

Il en sera de même pour les positions qui paraîtraient anormales et qui demanderaient à être signalées.

L'unisson entre une corde à vide et une autre corde sera marqué par un zéro[1]) à la droite de la corde à vide, et l'indication du chiffre de la position à la droite de l'autre corde.

III. De l'inventaire bibliographique des tablatures.

La Commission réunit les éléments d'une bibliographie de tablatures de tous les instruments, et en particulier de luth.

A cet effet, doivent être dépouillées les tablatures tant imprimées que manuscrites, qui se trouvent dans les Bibliothèques publiques ou privées (principalement dans les châteaux, couvents, etc. . . .) autant que cela sera possible dans les conditions actuelles.

Pour obtenir l'unité absolue dans la rédaction des fiches, il semble nécessaire d'exiger de tous les collaborateurs un procédé uniforme dans les dépouillements bibliographiques.

En conséquence, la Commission, se conformant aux résolutions prises par les membres présents au 3ème Congrès de la Société Internationale de Musique à Vienne en 1909, a rédigé les articles suivants qui serviront de ligne de conduite dans l'inventaire bibliographique des tablatures instrumentales.

Article Ier.

a) L'inventaire se fera sur des fiches uniformes (du modèle ci-joint), mises gratuitement à la disposition des collaborateurs par le Siège Central à Paris, 22, rue Saint-Augustin.

b) Le recto seul est destiné à la bibliographie.

c) Le verso devra porter le nom de celui qui aura fait le dépouillement bibliographique.

Article IIème.

L'inventaire doit suivre des règles différentes selon qu'il s'agit d'imprimés ou de manuscrits.

Article IIIème.

A. Imprimés.

Au-dessous de la double barre de la fiche.

a) à gauche: mettre le nom de famille de l'auteur, suivi de son prénom.

1) Voir sur ce point, les Denkmaeler autrichiens, Année XVIII. 1. T. 37.

b) à droite: Indiquer la source (bibliothèque) au-dessous la cote (N° de catalogue ou d'inventaire).

c) Au-dessous de la double barre: En conservant une marge de 2 c/m, indiquer immédiatement l'une sous l'autre le titre de l'œuvre, le nom de l'imprimeur, le lieu et l'année d'impression, le format du livre, et le nombre de pages. On ajoutera les observations qui paraîtront utiles, (par exemple: état du livre, genre et degré de détérioration, pages qui manquent, notation, etc. . . .).

Article IVème.

B. Manuscrits.

Inscrire sur chacune des fiches, devant servir au dépouillement d'un manuscrit, au-dessous de la double barre et au milieu: la mention M.S.

Considérer s'il s'agit d'un manuscrit contenant les œuvres d'un seul auteur ou d'un recueil.

a) Œuvres d'un seul auteur: Procéder comme pour les imprimés (voir Article IIIème).

b) Recueils: Au-dessous de la double barre: à droite, indiquer la Bibliothèque, et au-dessous la cote.

c) à gauche, ne rien mettre.

Au-dessous de la double barre: Décrire brièvement le manuscrit en tenant compte de tous ses signes caractéristiques: titre et année (s'ils existent) papier ou parchemin, format, nombre de pages ou de folios, surtout s'il existe un foliotage original, et signaler tout ce qui caractérise le manuscrit et permettrait d'en déterminer la provenance et l'époque d'origine (par exemple: les paraphes, filigranes, etc. . . .).

Le contenu d'un recueil devra être indiqué tout au moins sommairemant.

Article Vème.

Inventaires thématiques.

La Commission attacherait une grande importance à ce que, chaque fois que le temps et les circonstances le permettent, les recueils manuscrits fussent inventoriés thématiquement, pièce par pièce.

L'inventaire se ferait alors ainsi:

a) Chaque pièce fera l'objet d'une fiche particulière.

b) Au-dessous de la double barre:

A droite: placer le nom de la Bibliothèque et la cote de l'ouvrage.

A gauche: Indiquer le nom de l'auteur (s'il existe).

c) Au-dessous de la double barre: Placer le titre de la pièce (s'il existe) et copier les premières, (4 à 6) mesures de la pièce dans sa notation originale.

d) Sous le thème, à droite, inscrire le N° de la page ou du folio du manuscrit.

e) Utiliser le reste de la fiche pour des remarques éventuelles.

Article VIème.

Il sera indispensable de procéder dans les mêmes conditions que celles prévues par l'article V (a—e) à l'inventaire des pièces de luth existant dans

quelques bibliothèques, qui ne sont plus écrites en tablatures, mais déjà en notation moderne ou transcrites, si toutefois, elles ne dépassent pas 1820.

Article VIIème.

Le dépouillement une fois achevé, les fiches devront être groupées par instruments. A cet effet, elles porteront en haut et à gauche, la désignation de l'instrument. Les fiches seront dirigées sur le Siège Central de la Commission à Paris, 22, rue Saint-Augustin (Société Internationale de Musique, Section de Paris).

Article VIIIème.

Dans les Sections et pays en dehors de la France où la Commission sera représentée par des délégués spéciaux, les fiches bibliographiques devront être transmises à ces délégués de Sections et de pays, qui auront à les diriger aussitot que possible, sur le Siège Central de la Commission.

Augenmusik im Madrigal.

Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus . . .

Horaz, Epist. II, 3.

An Augenmusik in dem Sinne, wie wir die Bezeichnung heute zu nehmen pflegen, hat es dem 16. Jahrhundert durchaus nicht gefehlt. Alle sogenannten »Künste« gehören dazu, soweit sie eben nur Künste sind, in denen die technische Arbeit sich Selbstzweck geblieben und nicht zum Träger eines seelischen Gehaltes geworden ist; Werke, die auf dem Papier sich vielversprechend ausnehmen, aber kein klingendes Leben haben[1]). Solche Augenmusik hat es jederzeit gegeben; auch heute noch sind die Lehrbücher des Kontrapunkts voll davon, die Schul- und Organistenfugen ihre unschädlichen Vertreter; aber auch unsere Opern- und Orchesterpartituren, zumal leitmotivischer Nachfolge, enthalten in ihrer Stimmenfülle ein gut Teil Augenmusik, dessen der mit Staunen gewahr wird, der beim Anblick eines oft gehörten Werkes in Partitur Stimmen entdeckt, deren Intention im Sinn des Schöpfers er wohl inne werden mag, die aber seinem Ohr niemals vernehmlich geworden sind.

Immerhin besteht die Möglichkeit, auch solche Stimmen dem Ohre sinnlich, dem Sinne symbolisch wahrnehmbar und auffaßbar zu machen; es ist Aufgabe des Interpreten, den schriftlich festgelegten Willen des Komponisten restlos in Klang umzusetzen. Bei der Augenmusik, die im folgenden gemeint ist, ist dies unmöglich. Hier handelt es sich um Musik, in der der Tonsetzer den Sinn, die Symbolik, den Ausdruck und Gehalt, den einzelne Stellen seines Werks vermitteln sollen, dem Gesicht, statt dem Gehör darbietet,

---

1) Auch ihren Kritiker und ihre Kennzeichnung hat die Augenmusik dieser Art schon im 16. Jahrh. gefunden. Vincenzo Galilei, dieser wirklich scharf und modern denkende Kopf, vergleicht die »Künste« auf S. 88 seines »*Dialogo*« (1581) mit schön gearbeiteten, aber schlecht klingenden Instrumenten, und fügt hinzu: ». . . *il diletto che da essi si trae, è tutto della vista*« — »das Vergnügen, das sie gewähren, ist lediglich für's Auge da!«

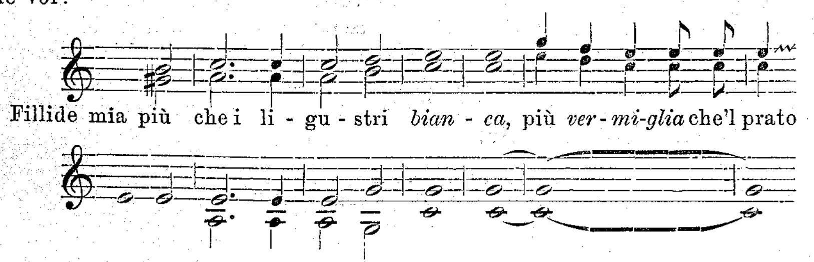
in der er mit voller Absicht zum Medium das Auge an Stelle des Ohres gewählt hat.

Solche Augenmusik im — wie man zugeben wird — eminenten Sinn des Wortes ist ein so merkwürdiges Ding, daß es jedem der mit den Musikdrucken des 16. Jahrh. vertraut wurde, auffallen und eine Äußerung ablocken mußte: so ungern man sich zumeist auch mit einer Erscheinung abgab, die offenbar von einem kindlichen Zustand ästhetischer Bildung zeugte, und der Würde der alten Kunst empfindlichen Abbruch zu tun schien. Ambros (III, 49) zitiert an einer Stelle, wo die Rede ist von der Kunst der Charakterisierung, über welche die Alten verfügten, einen Passus aus V. Galilei's *Dialogo* gegen die Imitationsmanie der Madrigalisten (wir werden weiter unten uns noch mit ihm befassen), und meint dazu: hier liege eine Übertreibung, ein Mißverständnis Galilei's vor: Augenmusik sei etwas seltenes ... »ein Stück von *Massenus* mit schwarzen, Finsternis bedeutenden Noten ist Ausnahme«. Das ist nicht richtig[1]): im Gegenteil ist auch die Kirchenmusik des 16. Jahrh. reich an Augenmusik, wenn auch das Madrigal als ihr eigentlicher Tummelplatz gelten muß. Ambros hätte gleich im ersten Mustersatze in Padre Martini's *Saggio*, der Antifon Costanzo Porta's *Tecum principium in die virtutis tuae* ein Beispiel echter Augenmusik finden können. Bei der Stelle

in splendoribus sanctorum ex utero *ante luciferum* genuite

ist die Vorstellung: »vor Tag« und »vor Erscheinung des Bösen« durch Schwärzung — Emiolia minore — versinnlicht. Auch der Padre selbst hat sich freilich um diese Symbolik nicht weiter gekümmert. — Das Palestrina zugeschriebene bekannte *Tenebrae factae sunt* beginnt mit nicht mißzuverstehender Schwärzung der Noten. Eine andere Motette Palestrina's, *Paucitas dierum meorum*, enthält die Worte: *Et copertam mortis caligine*, die durch Schwärzung — Hemiolia maggiore — versinnlicht sind: für diesen Einfall erntet Palestrina das reichste Lob von Pietro Cerone (Melopeo, 666), der, als der ästhetische Antagonist Galilei's, diese Art der »*imitacion*« als Muster aufstellt! — Gioseffo Zarlino schreibt eine Motette, *Nigra sum sed formosa* von Anfang bis Ende in schwarzer Notierung[2]). Diese Beispiele dürften genügen, um zu zeigen, daß es

1) Nicht einmal mit seinem Unglauben, daß es im 16. Jahrh. neben Augenmusik mit schwarzen Noten auch solche mit farbigen gegeben haben könne, scheint Ambros recht zu haben. Bei Marenzio (2. lib. à 5, 1581) kommt folgende Stelle vor:



Das sieht fast aus wie Augenmusik: wie nun, wenn Marenzio in seiner Handschrift die Noten über »vermiglia« mit farbiger Tinte eingetragen hätte? — Dagegen ist es eine gewaltige Übertreibung, wenn Baini (Memorie I, 93) behauptet, daß die Komponisten des 16. Jahrh. »tingevano costantemente (!) le note di quel colore, che si nominasse«.
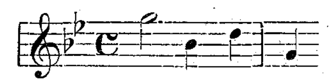
2) Vgl. Killing, Kirchenm. Schätze des Abb. F. Santini, S. 77.

sich um eine geläufige Erscheinung auch in der Kirchenmusik handelt. — Ambros bringt weiter im IV. Bande seiner Musikgeschichte (Neuausgabe von Leichtentritt S. 446f.) ein Beispiel von Gio. Fr.co Capello, ein Madrigal Marino's, dessen edle und maßvolle Komposition ihn zu bewundernder Anerkennung hinreißt, im Hinblick auf barocke Spielereien, die man gleichzeitig in Deutschland liebte: — ob seine Anerkennung nicht einige Grade gefallen wäre, wenn er bemerkt hätte, daß die Notierung dieses Madrigals — »*durchweg in weißen Noten*« — ebenfalls eine Spielerei nach unserm Geschmack ist, die an den Text

Pallidetto mio sole,'
A tuoi dolci *pallori*
Perde l'alba vermiglia i suoi *colori* . . .

anknüpft? Ein anderes Stück Capello's mit ähnlichen Absichten hat Ambros dagegen richtig interpretiert und höchst geistreich charakterisiert: hier handelt es sich wirklich um scherzhafte Spielereien auch im Sinn des Komponisten.

Als äußerliche Spielerei wird denn auch die Erscheinung von den meisten Historikern, denen sie aufgefallen ist, beurteilt. R. Schwartz bezeichnet (Vierteljahrsschrift f. M.-W. IX, 11) es als »ein rein äußerliches Verfahren . . . wenn Luca Marenzio in seinen *Madrigali spirituali* das Wort *oscuro* immer durch Schwärzung der betreffenden Noten wiedergibt«. Karl Storck (Musik und Musiker in Karrikatur und Satire S. 180) spricht von »bösen Äußerlichkeiten: man braucht dabei noch nicht an die ganz üblen Spielereien mancher Komponisten aus dem Humanistenkreise (?) zu denken, die ihre an sich ja recht lobenswerte Absicht, dem Liedtext möglichst getreu sich anzuschließen, schon in der Notenschrift betätigten und nun, wenn z. B. vom Tag die Rede war, nur halbe und ganze Noten, die innen einen Lichtraum zeigen, verwendeten, sobald vom Dunkel gesprochen wurde dagegen nur schwarze Noten; bei denen jedes Wort, was ein Hinaufgehen auch nur andeutete, sich in einer emporsteigenden Notenlinie aussprach« usw. — Auch Schering (Musik. Bildung S. 97) erwähnt »die Neigung alter Musiker, Tonsymbole durch Gesichtssymbole zu verstärken, etwa das Wort »Licht« mit hohlen, »Finsternis« mit schwarzen Noten zu versinnbildlichen, oder für die Worte »Kreuzige« ein Notenbild in Form eines liegenden Kreuzes zu wählen« — wobei für die alten A-cappellisten nur das Wort »verstärken« nicht zutrifft, da eben die Symbolik lediglich zum Auge spricht, ohne den Ausdruck der melodischen Linie verstärken zu können — weil eben keine ausdrucksvolle Melodie vorhanden ist. Auch bei den Kreuzmotiven der Bach'schen Passionen kann nicht wohl von einer direkten Verstärkung des Ausdrucks die Rede sein. Das Kreuzmotiv als reines Augensymbol kommt bereits in vorbachischer Musik vor: H. Fr. Biber beginnt in seinen Passionssonaten die Sonate, wolche die Kreuzigung Christi darstellen soll, mit dem Motiv:
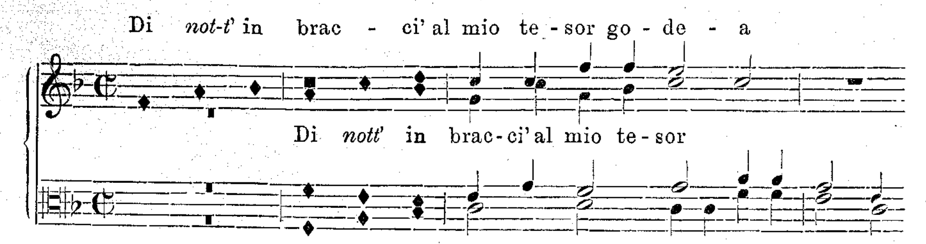


einem Vorläufer der Bach'schen Kreuzmotive nach der visuellen Seite, freilich lediglich nach dieser: denn es drückt nicht Todesqual und Schmerz aus, sondern eher »königliche Würde«, wie A. Heuß in einer Studie über Biber's Sonaten (Musikbuch aus Österreich 1911, S. 9) mit Recht bemerkt. Bei Bach liegt die Sache nicht so einfach, obwohl im Grunde auch nicht prinzipiell

verschieden. Spitta (II, 379, Anm. 100) vergleicht die Anwendung des Kreuzmotivs schön dem Bild des Fisches auf mittelalterlichen Kirchenbauwerken, und meint, die *Spielerei* habe »hier nichts verletzendes, da sie von einem bedeutenden musikalischen Gedanken getragen werde«. Spitta wagt nicht zu sagen: »von einem zugleich ausdrucksvollen Gedanken«: denn das träfe weder für die Chöre der Matthäuspassion — obwohl man hier schwanken könnte — noch für den Chor der Johannespassion zu. In der Tat soll auch in der Matthäuspassion nicht sowohl der *martervolle* Kreuzestod versinnlicht werden — das Motiv malt unmittelbar das grausam-wollüstige Geheul der Juden —: auch hier liegt ein reines Augensymbol vor, das die Vorstellung anklingen lassen soll: hier geschehe nicht bloß ein realer Vorgang, sondern etwas Mystisches, Übersinnliches gehe vor sich. Nicht ein Mensch stirbt den Kreuzestod, sondern das Kreuz, an dem Christus sterben soll, ist das Zeichen, Symbol der Erlösung der Menschheit. Wem das Bild des Motivs voll zum Bewußtsein käme, den führte es weit ab von dem unmittelbaren musikalischen Ausdruck der Stelle: und es soll auch nicht zum vollen Bewußtsein kommen; es ist für den Wissenden ein mystisches Symbol. In neuerer Zeit hat Hugo Wolf das Kreuz, auf dem das Jesuskind eingeschlafen, in der Klavierbegleitung in beiden Händen auch dem Auge sichtbar mehrmals hingemalt, dem Ohre durch Querstände symbolisiert. Er ist auch in solchen Zügen ein getreuer Jünger Richard Wagner's, dessen Werke (Ring, Parsifal) voll sind von solchen esoterischen Motiven. Der Purist, der sie ablehnte, und etwa zu den Meistern »absoluter« Musik seine Zuflucht nehmen wollte, der sei an die Schlüsselmotive bei Schumann (Devisen), Brahms, Reger erinnert, und lese etwa nach, wie Kalbeck das *a*-moll-Quartett von Brahms interpretiert: das ist »absolute« Musik, für deren volles Verständnis man eben auch den Schlüssel haben muß!

Wenn wir nunmehr uns zum Madrigal wenden, so ist zuerst der Gedanke abzuweisen, daß die Anwendung der Augenmusik einen scherzhaften Sinn haben könne. Wäre das der Fall, so müßte ein Beispiel der Seltsamkeit sich in der *Canzonetta* und *Villanella* finden lassen: gerade diese Gattungen aber sind vollkommen frei davon. Das liegt freilich auch in der seit etwa 1550 üblichen Notation der Canzonetta und Villanella in kurzen (schwarzen) Notenwerten begründet: aber immerhin wäre Augenmusik auch hier denkbar gewesen. In frühen Villanellenwerken ist Schwärzung im Tripeltakt häufig; allein ohne malerische Absicht.

Unter den Madrigalen ist mir nur ein einziges aufgefallen, das scherzhafte Deutung zuläßt: Filippo Duc (*1mo libro à 4*, 1570) komponiert ein Sonett anakreontischer Färbung, das folgendermaßen beginnt:



Das kann ein Witz sein; und obwohl hier zweifellose Augenmusik (notte!) vorliegt, ist's zugleich ein ausdrucksvoll-behaglicher Anfang. Bei allen

folgenden Beispielen jedoch ist an dem vollen Ernst der Komponisten, das Augenbild als vollwertiges Ausdrucksmittel zu verwenden, gar nicht zu zweifeln.

Es gibt eine Gattung von Motiven, wo in der Tat das Augenbild die durch die Tonbewegung vermittelte Vorstellung unterstützen, verstärken kann, zum mindesten mit ihr gewissermaßen parallel läuft: das ist der Fall bei allen Bewegungsmotiven — man verzeihe diesen pleonastischen Ausdruck. Um ein bekanntes und elementares Beispiel zu wählen: in Palestrina's Motette *Ascendens Christus in altum* ist das Tonsymbol für die beiden disparaten Welten des Auges und Ohres zugleich Träger des Ausdrucks. Man hat auch diese Art der Tonsymbolik schon lächerlich gemacht: als erster wiederum Vincenzo Galilei. Die Stelle ist der Wiedergabe wert (*Dialogo*, S. 89):

»... ein andermal, wenn ein Vers lautet:

Nell' inferno discese in grembo à Pluto,

so lassen sie [nämlich die modernen Komponisten] eine der Singstimmen so in die Tiefe steigen, daß der Sänger dadurch dem Gehör (!) viel eher jemand vorstellt, der durch sein Geheul die Kinder schrecken und bange machen will, als jemand, der durch seinen Gesang vernünftige Vorstellungen zu erwecken sucht [*che uno, il quale cantando ragioni*]: wo es hingegen heißt:

Questi aspirò alle stelle,

steigen sie bei diesen Worten in solche Höhe, daß keiner, der vor irgendwelchen unbändigen Schmerzen des Gemüts oder des Körpers laut aufkreischt, so hoch hinaufkommt«.

Galilei's Antipode dagegen, Cerone, kann derartige *acompañimentos* oder *imitaciones* des Wortsinnes nicht genug empfehlen: so sagte er z. B.:
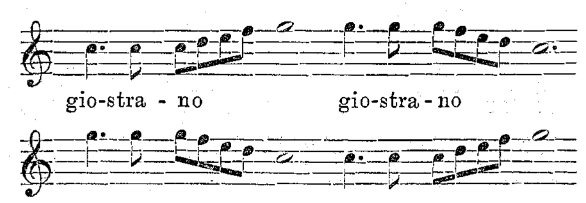
»No con menos juyzio el Rev. D. Matheo *Asula* ordeno el Vers. que dize,

Si ascendero in Cœlum &c.

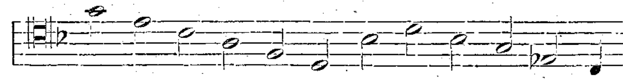
que va entre los Salmos del pri. lib. de sus Visp. à 4. bozes; pues efectualmente va acompañado la letra con la Solfa, assi subiendo sobre de *Si ascendero*« ... usw.

So tief Cerone an künstlerischer Kultur unter Galilei steht: hier müssen wir ihm beipflichten; es handelt sich hier um eine durchaus berechtigte, tief begründete Symbolik. Mag sie im 16. Jahrh., in, wenn man will, naiver und primitiver Form auftreten: es gibt keinen Tonkünstler aller Zeiten, und sei es der Komponist allerabsolutester Musik, der von ihr in vergeistigter, sublimierter Form keinen Gebrauch gemacht hätte. Und es ist möglich, daß bei der Erfindung des »spirituellsten« Motivs ein Augenbild eine Rolle gespielt hat.
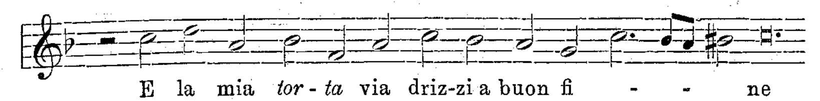
Von den Bewegungsmotiven führt scheinbar eine Brücke zu den reinen Augenmotiven. Wenn Marenzio (III^{zo} lib. à 5, 1582) die Stiere und die Widder folgendermaßen turnieren läßt



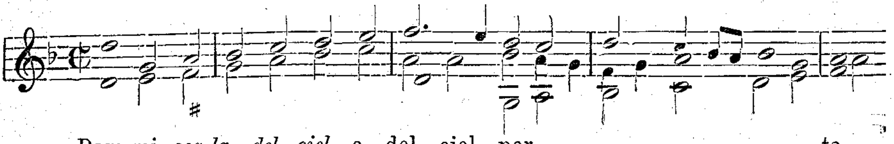
so ist das spielende Zurückweichen und Aufeinanderlosgehen der arkadischen Vierfüßler mehr dem Auge als dem Ohr deutlich gemacht, vor allem infolge der Stimmenkreuzung[1]). Das gleiche gilt von dem »Abhang« in Marenzio's 1mo lib. à 6 (»Ben mi credetti già):



(— ganz ähnlich in Vecchi's *Anfiparnasso* »Col *precipitio* mio«, Torchi's Neudruck, S. 184, auch 219). Oder ein paar Beispiele aus Palestrina (Vergini, 1581, 5. Stanze, am Schluß, Werke 29, S. 25f.):



oder die Himmelsleiter (Madr. spirit. à 5, 1594. Werke 29, 107):

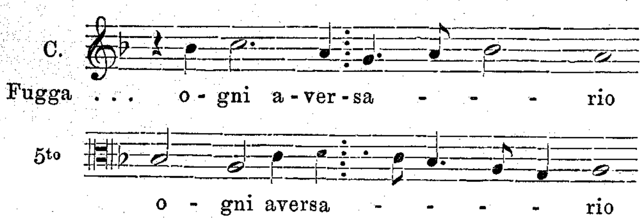


ganz ähnlich S. 177, »secura ed alta scala al ciel . . .«)

Auch bei Lasso wäre die Auslese an Beispielen, in denen die Malerei mehr dem Auge als dem Ohre sinnfällig wird, recht reichlich.

Der reinen Augenmusik noch näher kommen die Motive, die, wie die oben angeführte Himmelsleiter und der »Abhang«, keine Bewegung, sondern die lineare Form eines Gegenstandes wiedergeben wollen. Eine schmale Kluft, aber doch eine Kluft trennt auch sie noch von wirklicher Augenmusik: denn, wenn diese Gegenstände sich auch nicht selbst bewegen, so fühlen wir doch selber in ihre Form Bewegung ein. Zu diesen Formmotiven gehört z. B das Akanthus-Blatt in Monteverdi's Madrigal *Non si levav' ancor l' alba novella* (Leichtentritt's Neuausgabe, S. 10) — wenn es dort auch heißt: *come acanto si volge in vari giri*, so zeichnet Monteverdi doch das ganze Blatt in Noten förmlich aufs Papier, in seinem anfangs geradlinigen, und dann ausladenden Schluß. Zur selben Gattung gehört — um einen Sprung zu machen — das Ring-

1) Als eine »Sublimierung« dieses drastischen Motivs wäre etwa das folgende des, reiner Augenmusik so abholden Lasso anzusehen (1587, Werke VI, 108):
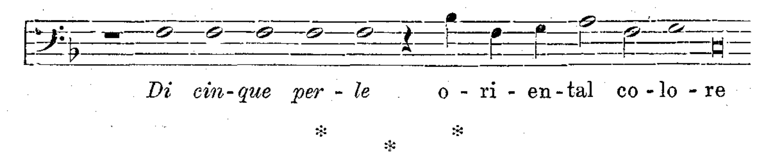


Ähnliche Beispiele sind häufig.

motiv aus Wagner's Tetralogie (ich verdanke den Hinweis darauf Herrn Dr. Alfred Heuß): ein »rundes« Motiv, das »zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt, sich schließt«: auch dies jedoch kein reines Augenmotiv. Nur ein einziges Beispiel, abgesehen von den Kreuzmotiven, habe ich noch finden können, wo auch eine Form lediglich dem Auge vorgeführt wird: in Marenzio's vierstimmigen Madrigalen, in dem Sonett *O bella man che mi distringi il core.* Da heißt es:
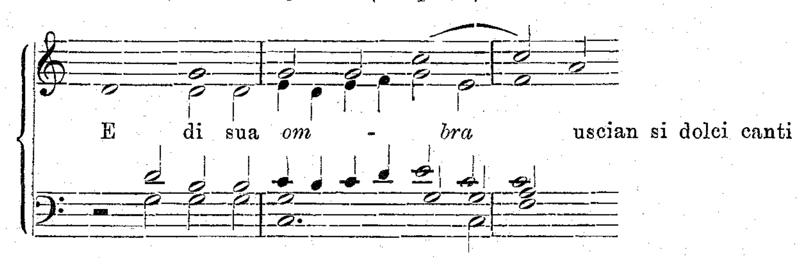
Di cinque perle oriental colore

und diese fünf Perlen hat Marenzio (und zwar nur in der Baßstimme) folgendermaßen versinnlicht:



* * *

Die eigentliche Domäne der Augenmusik ist der Gegensatz von hell und dunkel, von Licht und Schatten, Tag und Nacht, weiß und schwarz. Diesen Gegensatz besonders anschaulich zu machen, hat die alte Kunst ein eigenes, uns verlorenes mensuraltechnisches Mittel, nämlich zur Illustration von wenig Silben im geraden Takt die gefüllte oder geschwärzte Brevis und Semibrevis — Bellermann hat sie treffend *Epitrite* genannt —; und für längere Stellen die *Proportio hemiola*, die freilich immer den entschiedenen Übergang aus dem zwei- in den dreiteiligen Takt anzeigt, und bei deren Anwendung man deshalb die Absicht des Komponisten immer auch im Rhythmus, nicht allein in der Schwärzung zu suchen hat. Wir wollen uns nur an Beispiele halten, wo diese auffallenden Mittel angewandt sind. Wenn also Lasso in der Canzone *Standomi un giorno* (3^{za} parte) schreibt:



so wären die schwarzen Viertelnoten auf *ombra* in den Mittelstimmen wohl auffällig in ihrer Umgebung, wenn Lasso im übrigen ein Freund von Augenmusik wäre, und wenn nicht die wohlige Bewegung der beiden Stimmen von unmittelbar sinnlicher Verständlichkeit wäre. Der ganzen Art der Ausdrucksmittel in dieser genialsten aller Canzonen Lasso's widerspräche die Anwendung von Augenmusik in schmerzhafter Weise. — Noch verführerischer ist eine andere Stelle bei Lasso. In dem zehnstimmigen Sonett (1575, X, 43). *Hor che la nuova e vaga primavera* heißt es in beiden Chören, bei homophoner Führung:

S' o-dan la not - t' el gior-no.

Aber auch hier verbietet Lasso's sonstige Haltung, Augenmusik anzunehmen. Lasso versinnlicht das Dunkel immer in moderner Weise durch tiefe Lage der Stimmen; von vielen Beispielen sei etwa der zweite Teil seiner Komposition von Fiamma's Sestina (1585) *Quando il giorno da l' onde* (VI, 53) bei der Stelle »Sepolto in *tenebrosa notte*« angeführt. Nicht einmal die Worte »*nera qual notte*« in der 6. parte desselben Werks können Lasso zu Augenmusik verführen.

Nicht alle Komponisten besitzen die Konsequenz Lasso's. In Giovanni Gabrieli's grandiosem Responsorium »*Timor et tremor*« ist das Dunkel ganz in modernem Sinn musikalisch wiedergegeben:

»et *caligo* cecidit super me« (Winterf. III, 133)

durch »... Hinabsinken aller Stimmen in die Tiefe, welches malerisch das Umnachten darstellen soll« (II, 164). Derselbe Gabrieli komponiert zu dem Madrigal seines Oheims »*In nobil sangue*« [Sonett Petrarca's] eine 2da parte hinzu, in der die Stelle vorkommt:

Può far chiara la nott' oscuro il giorno,

die in allen Stimmen so wiedergegeben ist:

Torchi (II, 213) hat das Madrigal neugedruckt, aber die Schwärzung unterdrückt. Kein Mensch wird nach dieser Ausgabe den Grund, warum hier plötzlich der Tripeltakt auftritt, mehr richtig deuten können. Der Fall ist einer von denen, die belehren können, wie wir durch bloße Reduktion der Notenwerte — die natürlich die Anwendung der Schwärzung unmöglich macht — den Sinn der alten Kunst fälschen, und fälschen müssen. — Giovanni Gabrieli bleibt damit dem Geist seines Oheims getreu. In Andrea Gabrieli's *1mo lib. à 6* (1574) beginnt eine Kanzone:

Da le Cimerie grotte
L' ombre ei sogni e gl' horror gia tratti havea,
E in silentio rendea
L' aria e la terra e l' atra humida notte;
E in *tenebroso velo*
Stavan taciti involti il mondo e' l cielo.

Die dunkle Hülle, die die schweigende Welt umgibt, ist durch Schwärzung versinnlicht. — Oder es beginnt im *II^{do} libro* Andrea's (*à 6*, 1580) ein Sonett:

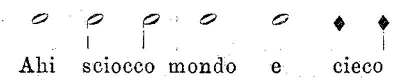
Donna cinta di ferro & di diamante
Che dando à crudeltà nome d'honore,
Neghi quel che per me ti chied' Amore
Per giusto premio di mie pene tante:
L' esser cortese à un suo fidel amante,
Donar se stessa à chi le dona il core
Opra è d' alma gentile, & non errore,
Si come stima il *cieco volgo* errante.

Der Irrtum, die Blindheit des Pöbels, der über die richtige Auffassung der Liebe im Dunkeln tappt, ist durch Schwärzung wiedergegeben! Es

handelt sich hier um einen traditionellen Zug. Giovanni Nasco komponiert 1554 (*I^mo^ lib. à 4*) eine Stanze Bernardo Tasso's, in der der Ausruf vorkommt:

Ahi scioc - co mon-do e *cie - co*, ahi cruda sorte!

Man könnte hier immer noch sagen, daß die Lebhaftigkeit der Exklamation den Übergang in den Tripeltakt und damit die Schwärzung veranlaßt habe. Aber Marenzio (*I^mo^ lib. à 5*, 1580) komponiert die gleiche Ottava[1]), und hier ist kein Zweifel möglich:



In Marenzio's Madrigalen von 1588, einem durchaus auf ernsten und pathetischen Ton gestimmten »Programmwerk«, steht in einem Sonett Sannazar's die Exklamation:

O ben nati color, che avvolti in fasce
Chiuser le luci in sempiterno sonno!

Noch 1609 findet sich derselbe Zug in einem Madrigal des Gabrieli-Schülers Johann Grabbe (. . . »Ahi son ben folle e *cieco* . . .«)

Marenzio ist wohl derjenige Meister, der von der Augenmusik den mannigfaltigsten und ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat. Ich glaube, daß die Invektive Vincenzo Galilei's sich in erster Linie gegen ihn richtet (vielleicht auch eine Stelle auf S. 140 seines Dialogo gegen »ungebildete«, aber reich begabte Madrigalkomponisten): dieser Annahme steht auch chronologisch nichts im Wege, denn Marenzio's erstes Werk erschien im Spätsommer 1580 und fand sofort einen ungewöhnlichen Beifall — gerade Stücke dieses ersten Buches fünfstimmiger Madrigale erfreuten sich außerordentlicher Beliebtheit. Und gerade in ihm häufen sich die Beispiele von Augenmusik. Im 3. Stück lauten die Anfangsverse des Sonetts:

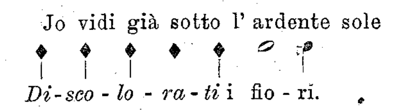
Spuntavan già per far il mondo adorno
Vaghi fioretti, herbette verdi e belle
Di color mille, e' n queste parti e' n quelle
Rallegravan la terra e i colli intorno . . .

. . . bei den »tausend Farben« der holden Blumen wechselt auch die Farbe der Noten, und es herrscht der Tripeltakt die ganze Zeile hindurch. Man kann einwenden, daß hier mehr eine sinnreiche Beziehung zwischen *color* und »Schwärzung« herrscht, genau in dem Sinn, wie man Madrigale im »kurzen Takt« (*Compas menor* oder *Compasete* nennt ihn Cerone) chromatische, »schwarze« Madrigale nannte. In seinem *II^do^ lib. à 6*, 1584 aber schreibt Marenzio in dem Madrigal T. Tasso's:

---

1) Eine Komposition derselben Stanze durch Ruffo (*3. lib. à 4*, 1560) entzieht sich dem Vergleich, da in ihr der Vers anders lautet:

Ahime ch' io moro, ah cruda et empia sorte!



Um zum 1. Buch zurückzukehren: in der Ottava:

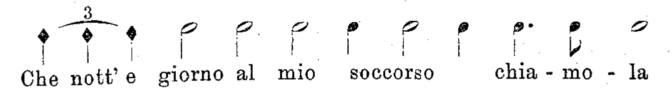
Dolorosi martir, fieri tormenti,

die voll von genialer Schilderung ist, steht die Stelle:

Ov' io la notte, giorni, hore e momenti . . .

Ähnlich heißt es in seinem III^{zo} *lib. à 5*, 1582, bei Sannazzar's Versen:

La pastorella mia spietata e rigida

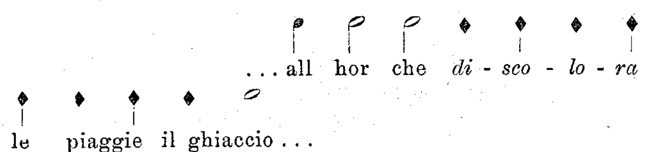


oder in seinem secondo libro à 6, 1584, in Petrarca's Sestinenstanze:

Nessun visse giamai più di me lieto,

Nessun vive più trist' e *giorni e notti!*

Ein weiteres Beispiel. Marenzio komponiert die erste Stanze von Molza's »*Ninfa Tiberina*« (2do lib. à 5, 1581), wo es heißt

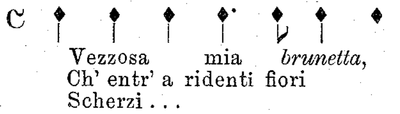


und versinnlicht dem Auge die Mißfarbe durch plötzlich eintretende Schwärzung, obwohl das Weiß der Vorstellung hier mehr entsprochen hätte! — Oder, er komponiert (*8. lib. à 5*, 1598) den Text:

»La mia Clori è brunetta«

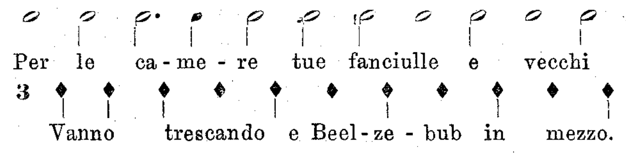
ein Tripeltakt durchweg mit schwarzen Noten (♦ ♦)![1] Alessandro Grandi setzt 1622 denselben Text in Musik, ohne dergleichen Absichten, wie überhaupt in den »*Nuove musiche*« Fälle von Augenmusik sehr vereinzelt sind (in einer Monodie von G. F. Anerio, 1617 liegt ein solcher Fall bei den Worten: *oscura e discolora* vor). — Marenzio's Komposition ist wohl von anmutiger Haltung, aber sicherlich ebenso ernst gemeint, wie etwa Zarlino's oben erwähntes »Nigra sum, sed formosa«. An dem Ernst Marenzio's in

1) Ganz im selben Sinn beginnt ein Madrigal Bartol. Spontone's, 1583 gedruckt:



seinen geistlichen Madrigalen wird man nicht zweifeln können, wo er »*notte*«, »*oscuro*« dutzendmal durch auffällige Schwärzung symbolisiert.

Ich mag die Beispiele nicht weiter häufen, und will nur noch einige der lehrreichsten von denen anführen, die ich bei Striggio, Wert, Micheli, Vespa, Primavera, A. Gabrieli, Dragoni, Luzzaschi, Romano, Ingegnieri, Bianco, Spontone, Mosto, Stabile u. a., von etwa 1550 bis 1600, gefunden habe — man sieht: Vertreter aller Schulen und Regionen Italiens. In all diesen Fällen lag mensuraltechnisch kein zwingender Anlaß zur Schwärzung vor, weder für die Epitrite, die nur in Frühdrucken des Madrigals, z. B. bei Alf. della Viola 1539 häufiger aus Raumnot auftritt (▪ ♦ statt 𝅗· 𝅗𝅥 ersparte im Druck das Satzpartikel für den Punkt!) — noch bei der Proportio hemiola. Bei letzterer darf man wenigstens schwanken, ob nicht der Komponist durch den Rhythmus wirken wollte. Ein prachtvolles Beispiel findet sich bei Wert (*1mo lib. à 5*, 1564), in der Komposition von Petrarca's Sonett gegen den päpstlichen Hof von Avignon (»Fiamma del ciel«). Da heißt es:



Zweifellos malt der Rhythmus den Tanz der alten Pfaffen mit den Huren; aber ohne Beelzebub wäre die Stelle schwerlich so »schwarz« ausgefallen. — Nun aber sehe man ein Stück Aless. Striggio's (*1mo lib. à 5*, erste bekannte Ausgabe 1560):

Notte felice, avventurosa e bella,
Che doppo tante pene e dolor tanti
Doppo singolti e pianti
Pur mi guidasti in braccio alla mia stella,
Ove donasti alla virtu smarrita
Sì *dolce e cara vita!* etc.

Zeile I und IV sind — ein geistreicher Zug — die Träger fast genau der gleichen Musik, die IV. Zeile lediglich durch größere Vollstimmigkeit bereichert und gesteigert. Aber Zeile IV ist in weißen Noten, Zeile I, zur Versinnlichung der Nacht ganz in schwarzen Noten notiert. Nichts hinderte Striggio, auch die erste Zeile im $^3/_1$ Takt, wie IV, zu setzen: statt dessen schreibt er für I ausdrücklich das Zeichen des geraden Taktes vor, ₵, um der Schwärzung auch eine mensurale Berechtigung zu verleihen. Das Madrigal enthält in Zeile VI für uns noch den weiteren Reiz, daß auch rein mensurale Schwärzung, nämlich Hemiolen im Tempus perfectum, darin vorkommt. — Etwas ähnliches findet sich bei Annibale Stabile, 1585:

Già fù ch' io desiai da la mia stella
Il lume et il splendore
Veder a tutte l' hore;
Lasso ma hor che quella
Il ciel vagheggia e mira,
Atra nube di duol al cor s'aggira
Poi ch' un bel vel m' asconde
L' alte bellezze a null' altre seconde.

Stabile komponiert die hervorgehobene Stelle zweimal ganz gleichlautend, aber in verschiedener Aufzeichnung. Zuerst: 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 (atra nube di duol); dann aber, wie um nichts zu versäumen: 3 ◆ ◆ ◆· ◆ ◆ C 𝅗𝅥. Es handelt sich, wie der Text zeigt, um eine durch Innigkeit und Tiefe der Empfindung ausgezeichnete Komposition. — Genau von der gleichen Gewissenhaftigkeit ist Dom^co Micheli (1567, *3. lib. à 6*) am Schluß eines Widmungssonetts (*Fermo desir*): »Schermo vi fia dal *tenebroso oblio*«.

Ein anderes Beispiel. P. A. Bianco setzt 1582 Ariost's Stanze (45, 39) in Musik:

Deh torna a me mio sol, torna e rimena
La desiata e dolce primavera,
Sgombra il ghiaccio e le nevi e rasserena
La mente mia si *nubilosa e nera* ...

... das »umwölkte und dunkle« Gemüt Bradamante's hat Bianco schwarz gemalt, ohne Rücksicht auf die sinnwidrige Tanzbewegung, die dadurch deutlich entsteht! Hier bewirkt die Anwendung von Augenmusik, daß der Eindruck für den Hörer der Absicht der Stelle geradezu widerspricht!

Ein gutes Beispiel für den entgegengesetzten Fall, daß Rhythmus und Farbe auf ein Ziel arbeiten, steht in L. Luzzaschi's Komposition des Sonetts von Tasso: *Geloso amante* ... (1576, à 5). Der eifersüchtige Liebhaber verzichtet auf den Besitz der Geliebten, wofern sie sich nur keinem andern schenkt: »und wenn nun die schöne Sonne seines Lebens keinem andern leuchtet, so lebt er selbst in ewiger Nacht glückselig:

Si nieghi a me, purch' a ciascun si nieghi
Che quando altrui non splenda il mio bel sole,
Nelle tenebre ancor vivrò beato.

Die letzte Zeile ist durchgängig und wiederholt in schwarzen Noten gesetzt.

* * *

Genug der Zitate. Wie soll man sich die Erscheinung der Augenmusik im Madrigal erklären? Sie tritt sicherlich im Gefolge der wahren Jagd nach Bildern auf, die sich im Madrigal seit etwa Rore bemerkbar macht. Ob nicht hier eine mißverstandene Anwendung der Aristotelischen Kunstlehre von der μιμησις vorliegt, oder der des so einflußreichen Seneca: *Omnis ars est imitatio naturæ?*[1]) Jedenfalls hat auch diese Jagd nach Bildern schon 1581 in Galilei einen scharfen und geistvollen Gegner gefunden. Seine Kritik läßt sich dahin zusammenfassen, daß es nicht gelte, bei der Komposition eines Gedichtes einzelne Bilder musikalisch zu versinnlichen, sondern daß man auf den dramatischen Kern der poetischen Vorlage zurückgehen müsse, sie gleichsam einer so oder so gestimmten Person in den Mund zu

1) Die ästhetischen Anschauungen des gebildeten Musikers der damaligen Zeit vertritt am vollständigsten wohl Or. Vecchi in der Vorrede zu seinen »Veglie di Siena«, 1609. Unter anderem heißt es da: » ... *tanto è poesia la musica quanto l'istessa poesia, non suonando altro questa voce Poesis che imitatione* ...« » ... *non per altro effetto rappresento personaggi con poesia dramatica, che per poter meglio imitar le cose al vivo* ...«

legen habe. Man vergleiche in seinem *Dialogo* S. 89 seine Antwort auf die Frage, »Da chi possino i moderni prattici imparare *l'imitazione delle parole*«. Dann werde man von solchen kindischen Malereien abkommen und sich dem richtigen Ausdruck »di qual si voglia . . . *concetto* che venire gli potesse tra mano« nähern. »Wenn der Musiker des Altertums irgend eine Dichtung in Musik setzte [cantava], so prüfte er zuerst aufs sorgfältigste den Charakter [qualità] der Person, die sprach, ihr Alter, Geschlecht, etc.« — es sind das Reminiszenzen an eine bekannte Stelle aus Horazens Epistel *de arte poetica.* Auch Doni (*Tratt. della mus. sc.*, cap. 25) steht auf dem Standpunkt Galilei's: er tadelt die minutiöse, das Wort hervorhebende Tonmalerei der Musiker seiner Zeit — auf das Treffen der Stimmung des Ganzen komme es an. Selbst der Principe di Venosa bekommt eine schlechte Zensur, wegen der spielerischen Versinnlichung des *sospiro*! Vortrefflich aber, und ein Zeugnis für die glänzende kritische Begabung Doni's ist seine Bemerkung (II, 75), wie gut solche Wortmalereien für das Gebiet des Komischen paßten. — Cerone dagegen ist von solchen Feinheiten weit entfernt. Er findet die Anwendung der Augenmusik und all der übrigen »sinnreichen« Beziehungen von Wortsinn und Notation — bei *cangiare*: Taktwechsel; bei *ligare*: Ligaturen usw. — ganz natürlich und empfehlenswert; und hat ein langes, systematisches Kapitel darüber geschrieben.

Nochmals: wie kann man diese Eigentümlichkeit, die ästhetisch natürlich niemals zu rechtfertigen ist, erklären? Ich meine, aus der Bestimmung der Chorlyrik jener Zeit, der unsere Beispiele entnommen sind, für den Sänger, und nicht für den Zuhörer. Es klingt sehr lächerlich und paradox, aber diese Madrigale sind in erster Linie zum Singen und erst in zweiter zum Anhören gewesen. Man ziehe zum Vergleich die Kammermusik des 18. Jahrh. heran. Auch sie hätte sich kaum so rasch und bestimmt zur Gleichberechtigung aller Stimmen entwickelt, wenn nicht auch sie auf den Genuß des Spielers berechnet gewesen wäre: ein Genuß, der ein spezifisch anderer ist, als der des Hörers. Und ebenso wie sich etwa ein dilettierender Adliger oder Fürst des 18. Jahrh. an seinem Kammerquartett am liebsten aktiv beteiligte, so fehlen in der musizierenden Gesellschaft des 16. Jahrh. meist die Zuhörer (alte Abbildungen sind dafür Zeugnisse): alles tut mit, und schweigt einer, so pausiert er sicherlich. Es bedeutet schon eine charakteristische Wendung zu neuen Prinzipien, wenn es von den berühmten Sängerinnen des ferraresischen Hofes heißt, sie hätten mehrere hundert Stücke auswendig vorgetragen. Im Madrigal einer bestimmten Art (es gibt auch andere Arten) ist alles darauf angelegt, daß jeder der Sänger sich als gleichberechtigtes Glied des Ganzen fühle: durch die sorgsame Deklamation, das Auftreten jedes Motivs in seiner charakteristischen Gestalt in jeder Stimme. Der Takt ist von absolutem, mechanischem Gleichmaß — es bedarf keines Dirigenten; jede Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos ist durch Notenwerte, die sich während des ganzen Verlaufs eines Tonstückes auf dasselbe starre Taktmaß beziehen, nicht etwa durch Vorschriften wie adagio oder presto, aufs genaueste angedeutet. Der Sänger blickt immer in die Stimme. Bei Cerone (S. 693) findet sich ein merkwürdiger Ausspruch über die Eigenart der Kanzonette und Villanelle: ihr größter Reiz besteht, so meint er, darin, daß man sie anmutig und auswendig singe (*en cantarlas decoro y sin libro*) — sollte sich auch aus diesem Grunde in der Kanzonette keine Augenmusik finden? Im Madrigal rechnet der Komponist darauf, Phantasie-

vorstellungen durchs Auge vermitteln zu können: und am allermeisten dann, wenn er darauf verzichtet, es durchs Ohr zu tun. Die meisten Fälle, in denen etwa *notte* oder *oscuro* durch Schwärzung versinnlicht ist, sind Fälle schlichter Deklamation oder einfachsten Ausdrucks. Marenzio oder Wert haben an hundert Stellen sich der Mittel bedient, deren auch wir zur Versinnlichung ähnlicher Phantasiebilder uns bedienen würden — dann bedürfen sie der Augenmusik nicht, und gebrauchen sie auch nicht. Das Auge vikariiert fürs Ohr. Sein Bild muß der Sänger haben: kann das Gehör es ihm nicht vermitteln, so liefert es ihm sein Stimmbuch durchs Auge. Die Augenmusik lehrt uns auch die »musikalischen« Malereien jener Zeit besser verstehen. Es ist nicht »gefühlsbetonte« Malerei wie etwa bei einigen unserer großen Lyriker, z. B. Schubert; sondern ein wirklich rein naives Darstellen, vor die Phantasie führen, das die alten Musiker sich erlaubten im Vertrauen darauf, daß die Vertonung, die Einkleidung in Musik an sich, das Elementar-Musikalische genüge, dem seelischen Gehalt ihrer Texte gerecht zu werden. Phantasie und Affekt sollen beide nicht zu kurz kommen, und sei es auch mit disparaten Kunstmitteln. So kommt es, daß in vielen Madrigalen, die den Zeitgenossen keinen Anstoß gaben, für uns über der Ausmalung der einzelnen Bilder der Ausdruck des Ganzen verloren geht; wobei zur Entschuldigung der Alten noch die Erwägung dienen mag, wie sehr die naive Freude an einem neuerworbenen Können sie zu einer Hypertrophie des Wortausdrucks verlocken mußte. Im Grunde ist auch die Augenmusik, auf den ersten Anschein die plumpste und kindischste Sache von der Welt, und ein ästhetisches Monstrum, ein Beweis wieder dafür, daß die Musik eine geistige Kunst ist. Sie operiert immer mit Symbolen, d. h. mit Zeichen, in die wir selber einen bestimmten Sinn legen; und es kommt immer darauf an, was wir mit diesen Symbolen ergreifen. Es ist ein Stellen des Kunstinhalts über die Reinheit der Kunstmittel.

München. **Alfred Einstein.**

La musique ancienne à Bruxelles en 1911—1912.

Bien que nous ayons pris pour règle, dans nos articles sur la musique ancienne à Bruxelles, de ne pas nous attacher aux exécutions d'œuvres postérieures à 1775 environ, nous nous en voudrions cependant de ne pas signaler aux lecteurs du Bulletin mensuel de la S.I.M. les représentations françaises de *Fidelio* et d'*Obéron* qui ont été données au théâtre de la Monnaie, l'hiver passé. Elles ont, en effet une véritable portée historique, si l'on considère qu'avant cela, l'on n'avait jamais représenté, en pays de langue française, que des versions falsifiées des deux chefs-d'œuvres: *Fidelio* alourdi par les récitatifs et autres arrangements de Gevaert, *Obéron* transformé en une parodie burlesque où presque plus rien ne subsistait du livret original et où la musique de Weber était également mise à mal. M. Kufferath, l'un des directeurs de la Monnaie, a eu à cœur de nous restituer un *Fidelio* entièrement conforme à la version de 1814 et un *Obéron* authentique, où pourtant une partie des récitatifs de Wüllner avait été accueillie, sans détriment pour l'œuvre, d'ailleurs. Un succès très vif récompensa cette belle tentative de retour à la fidélité que l'on doit aux génies.

Au concert, l'initiative la plus remarquable a été l'exécution, au Conservatoire, sous la direction de M. Tinel, de l'*Oratorio de Noël* de Schütz. Le public, mal préparé, n'a guère compris l'admirable musique du vieux maître; le faute en est en partie à l'exécution, qui fut lourde, sans mouvement et sans vie, sauf de

la part de M. Plamondon, parfait dans le rôle du récitant[1]. Le Conservatoire nous a donné, en outre, de bonnes interprétations de deux cantates (*Gott ist unsre Zuversicht* et *Schlage doch*) et d'œuvres instrumentales de J. S. Bach.

M. Zimmer et la vaillante Société J. S. Bach ont repris, cette année, la messe en *si* mineur et ont fait entendre diverses cantates (*Singet dem Herrn*, *Bleib bei uns, Non sa che sia dolore*), fragments de cantates et morceaux d'orchestre et de chambre du grand cantor.

L'année 1911—1912 a vu augmenter, à Bruxelles, le nombre des séances de musique ancienne ayant un caractère plus ou moins systématique. A l'Université nouvelle, il y a eu une séance consacrée à la musique grecque et aux hymnes delphiques (Conférencier: M. Médéric Dufour): Mlle de Madre y a remarquablement chanté les deux hymnes à Apollon transcrits par M. Theodore Reinach. — Le Solo-Quartett für Kirchengesang de Leipzig est venu nous donner une intéressante soirée de musique ancienne: *Das geistliche Volkslied.* — Au Cercle artistique et littéraire, le compositeur et organiste Joseph Jongen a passé en revue, en trois matinées, les étapes principales de la musique d'orgue, du XVIe au XXe siècle (A. Gabrieli, Merulo, Scheidt, Titelouze, Buxtehude, Georg Muffat, Pachelbel, Clérambault, J. S. Bach, etc.). — Un artiste italien établi à Bruxelles, M. Antonio Tirabassi, organiste de l'église Major, à Naples, emploie ses loisirs à l'organisation de séances consacrées à la musique ancienne de son pays, du XVIe au XVIIIe siècle, et fouille nos bibliothèques pour y découvrir des œuvres inédites ou peu connues: les noms de Monteverdi, J. B. Vitali, Caldara, Al. Scarlatti, Zipoli, Lotti, etc. apparaissent sur ses programmes de la saison 1911—1912. Ce qu'il arrive à réaliser, avec le concours d'artistes-amateurs, vaut d'être noté et encouragé.

L'une des plus remarquables soirées de musique ancienne que nous ayons eues cet hiver, a été celle de M. J. Joaquin Nin, l'auteur de Pour l'art et de Idées et commentaires. Son thème était: La musique de clavier au XVIIIe siècle en France, en Italie et en Allemagne. Le programme, admirablement compris et pourvu de notices rédigées par M. Nin lui-même, portait des œuvres de Couperin, Rameau, Royer, Duphly, Dom. Scarlatti et J. S. Bach. Exécutions prestigieuses par un artiste conscient de ce qu'il fait et qui a la culte de la vieille musique. — M. Jorez, violoniste, et Melle Tambuyser, pianiste, ont donné de fort bonnes séances consacrées à l'histoire de la sonate pour piano et violon. Parmi les maîtres anciens inscrits à leurs programmes, notons Corelli, F. Benda, Purcell, Loeillet, Aubert et Hændel. — La jeune Académie de musique de M. Théo Ysaye a enfin organisé un série de beaux concerts historiques, dont le premier comportait des compositions instrumentales et vocales de vieux maîtres italiens (Corelli, Geminiani, Vivaldi, Boccherini, Stradella, Caldara, Lotti) et le deuxième, des œuvres de Hændel et J. S. Bach.

Nous ne nous arrêterons pas aux exécutions isolées d'œuvres anciennes. Elles ont d'ailleurs été peu nombreuses et d'un intérêt assez secondaire.

Bruxelles. **Charles Van den Borren.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

(Numéros 7 et 8 réunis.)

J.-J. Rousseau à Passy, par **G. Cucuel.**

La maison de Fraçois Mussard, à Passy, fut l'asile de Rousseau pendant quelques années dont la date peut-être approximativement fixée aux environs de 1752. Cette «charmante retraite», que mentionnent souvent les *Confessions*, vit probablement Rousseau barbouiller les airs du Devin. Elle devait occuper un fragment de l'espace compris aujourd'hui entre la rue Beethoven et le passage des Eaux.

---

1) Le texte de l'*Oratorio de Noël* a été excellemment traduit en français par notre Collègue, M. Closson.

La grande saison italienne de 1752, par **L. de La Laurencie.** Dernières représentations des Bouffons à Paris. Causes de leur départ en 1754.

Les idées de Rousseau sur la musique, par **P. M. Masson.**

On ne peut se dissimuler que l'organisation musicale de Rousseau présentait de notables lacunes. Insensible aux effets de l'harmonie descriptive de la polyphonie ou de la musique purement instrumentale, ses préférences allaient presque exclusivement à la Romance ou à l'air d'opéra. Il ne faut pas admettre pourtant que son influence ait pour cela arrêté l'essor de la musique française, mais plutot que Rousseau a représenté très étroitement les aspirations musicales de son temps, temps d'une crise générale de l'âme française, en art comme en philosophie et en politique.

Les étapes d'une découverte acoustique, par **G. Sizes.**

M. Sizes coutinue son étude des sons inférieurs par la description d'une suite d'expériences faites au moyen de diapasons, avec le concours de M. Massol et de M. C. Saint-Saëns. (A suivre.)

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Wintersemester 1912/13.

Basel. Prof. Dr. K. Nef: Die Sinfonien Beethoven's, 1 Std.; Übungen zur Geschichte der Klaviersuite, 2 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte der Sinfonie, 4 Std.; Händel, 1 Std.; Übungen im musikhistorischen Seminar, 2 Std. — Prof. Dr. M. Friedländer: Beethoven's Reifezeit, 2 Std.; Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. O. Fleischer: Grundzüge der mittelalterlichen Musikgeschichte, 2 Std.; Behandlung musikwissenschaftlicher Untersuchungen, 2 Std.; Hauptstreitfragen der Ästhetik der Tonkunst, 1 Std. — Prof. Dr. J. Wolf: Musikalische Schriftenkunde, 2 Std.; Grundzüge der evangelischen Kirchenmusik von Luther bis Bach, 1 Std.; musikhistorisches Seminar, $1^1/_2$ Std.; Übungen zur musikalischen Schriftenkunde, $1^1/_2$ Std.

Bern. Vakat.

Bonn. Dr. L. Schiedermair: Mozart's Leben und Werke, 2 Std.; Übungen, 2 Std.; Collegium musicum, 2 Std.

Breslau. Prof. Dr. O. Kinkeldey: Keine Vorlesung.

Cöln (Handelshochschule). Dr. Gerh. Tischer: Beethoven, 1 Std.

Darmstadt. Prof. Dr. Wilibald Nagel: Richard Wagner, der Mensch und der Künstler; Colloquium über Wagner's Oper und Drama; allgemeine Geschichte der Musik von 1600 bis auf Beethoven's Tod.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Die Musik der alten Kirche: Das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Die Oper im 17. und 18. Jahrhundert, 2 Std.; Elemente des gregorianischen Gesanges, 2 Std.; Übungen, 2 Std.

Freiburg (i. B.). Universitätsmusikdirektor Hoppe: Keine Vorlesung.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Prof. Trautmann: Mozart's Werke mit besonderer Berücksichtigung seiner Haus- und Kammermusik, 1 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Prof. Zingel: Musikgeschichte: Klaviersonate bis Beethoven, 1 Std.

Halle a. S. O. H.-Prof. Dr. H. Abert: Einführung in das Verständnis musikalischer Kunstwerke (mit Analysen), 1 Std.; Geschichte der Orchestermusik, 3 Std.; Übungen, 2 Std.; Collegium musicum, $1^1/_2$ Std.

Heidelberg. Prof. Dr. Phil. Wolfrum: Geschichte des evangelischen Kirchenlieds in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Kiel. Dr. A. Meyer-Reinach: Wiener Klassiker, 2 Std.; Richard Wagner, 1 Std.; Übungen 1 Std.

Königsberg. Fiebach: Palestrina und seine Zeit.

Leipzig. O. H.-Prof. Dr. Hugo Riemann: Ausdruck, Form und Charakteristik in der Musik, 2 Std.; musikwissenschaftliches Seminar, 3 Std.; historische Kammermusikübungen (unter Leitung von Dr. Schering), 2 Std. — Prof. Dr. A. Prüfer: Geschichte der Oper von den Anfängen bis zu Mozart's Tode (1791), 2 Std.; Richard Wagner im Zusammenhange mit der Kunst- und Weltanschauung des 18. und 19. Jahrhunderts, 2 Std.; Übungen, 2 Std. — Dr. A. Schering: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, 2 Std.; musikalische Organisationen und öffentliches Musikwesen in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert, 1 Std.; Übungen im Übertragen und Einrichten von Musikwerken des 16. und 17. Jahrhunderts.

Marburg. Universitätsmusikdirektor Prof. Jenner: Johannes Brahms' Leben und Werke, 1 Std.

München. O. Prof. Dr. A. Sandberger: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas, 4 Std.; musikwissenschaftliche Übungen, 1 Std. — Prof. Dr. Th. Kroyer: Geschichte des musikalischen Kunstliedes im 19. Jahrhundert, 4 Std.; Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters mit Übungen, 2 Std. — Dr. E. Schmitz: Grundzüge der allgemeinen Musik geschichte von Beginn der christlichen Zeitrechnung an, 4 Std.; Einführung in Richard Wagner's »Ring des Nibelungen«, 1 Std.; musikpaläographische Übungen, 1 Std.; musikgeschichtliches Kollegium für Anfänger und Fortgeschrittene, 1 1/2 Std. — Prof. Dr. v. d. Pfordten: Beethoven, 4 Std.

Münster. Lector Cortner: Der Accentus, 1 Std.; Charakteristik der Kirchentonarten, 1 Std.; der traditionelle Choral, 1 Std.

Neuchâtel. W. Schmid: Beethoven, II. Teil, 2 Std.

Posen (Kgl. Akademie). Universitätsmusikdirektor Prof. K. Hennig: Tonkunst in Deutschland nach Beethoven's, Weber's, Schubert's Schaffen, 1 Std.; Ästhetik der Tonkunst auf der Grundlage der allgemeinen Ästhetik, 1 Std.

Prag. O. Prof. Dr. H. Rietsch: Die klassische Wiener Schule und ihre Vorläufer, 3 Std.; die musikdramatische Entwicklung bei Richard Wagner, 1 Std.; Übungen, 2 Std.

Rostock. Prof. Dr. Albert Thierfelder: Geschichte der Notenschrift, 1 Std.

Straßburg. Prof. Dr. Fr. Ludwig: Das Zeitalter Händel's und Bach's, 3 Std.; Übungen, 1 Std. — O. Prof. Dr. Fr. Spitta: Evangelische Kirchenmusik. — Dr. F. X. Mathias: Die ästhetischen Grundlagen der Kirchenmusik, 2. Teil, 2 Std. — Geschichte der Kirchenmusik im Elsaß, 1 Std.; Übungen in der kirchenmusikalischen Stilistik.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Stilperioden I (Einführung in die Geschichte der Musik), 1 Std.; Erklären und Bestimmen von Musikwerken, 2 Std.; Übungen im musikhistorischen Seminar. — Prof. Dr. R. Wallaschek: Berlioz, Liszt, Wagner, 3 Std. — Prof. Dr. Dietz: Bahnbrecher der modernen Musik auf sinfonischem Gebiet, in großen Konzertwerken und in der Oper.

Zürich. Dr. E. Bernoulli: Lied und instrumentale Kammermusik vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, 1 Std. — Prof. Dr. E. Radecke: Robert Schumann, 1 Std.

Vorlesungen über Musik.

Berlin. An der Humboldt-Akademie, Prof. A. Holländer: Zum Verständnis des musikalischen Kunstwerks; Beethoven's Sinfonien. — Dr. Leopold Hirschfeld: Zyklen über Wagner; Ewigkeitswerke deutscher Kirchenmusik. — Gustav Ernest: Beethoven's Leben und Schaffen; die Meister der romantischen Schule; Richard Wagner's Frauengestalten. — Prof. William Wolf: Erläuterung Beethovenscher Orchester- und Klavierwerke; Grundzüge der musikalischen Ästhetik.

Bonn. Privatdozent Dr. Ludwig Schiedermair in den »Volkshochschulkursen« von Oktober bis Dezember 1912: 8 Vorträge über die »musikalischen Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts«.

Frankfurt a. M. Auf der 24. Hauptversammlung des deutschen Kirchengesang-

vereins, Pfarrer Max Herold: Unsre Kirchenkonzerte und die gottesdienstliche Aufgabe unserer Kirchenchöre. Prof. Dr. Spitta-Straßburg: Kirchenbau und Kirchenmusik.

Dr. M. Bauer an Hoch's Konservatorium: 1. Allgemeine Musikgeschichte. 2. Musikalische Formenlehre mit Analysen klassischer Meisterwerke. 3. Franz Schubert's Leben und Werke.

Notizen.

Barcelona. Hier findet vom 21. bis 24. November der dritte nationale kirchenmusikalische Kongreß statt. Die drei Sektionen weisen die Einteilung auf: 1. Gregorianischer Gesang; 2. Figuralmusik; 3. Propaganda und Organisation.

Berlin. Hier findet nach den Osterfeiertagen der Erste Internationale Musikpädagogische Kongreß statt.

Dresden. Der Kantor der Kreuzkirche, Prof. O. Richter führte zur Feier von Hammerschmidt's 300. Geburtstag an zwei Sonnabendvespern in der Kreuzkirche Werke dieses Zeitgenossen Schützen's auf. Die einzelnen Nummern seien mitgeteilt. In der ersten Vesper: Herr Jesu Christ, geistl. Konzert. Ach, wie flüchtig, Abendmahl-Motette für 5 St., Posaunen und Orgel. Sinfonia f. Posaunen. Kommet her zu mir, Geistl. Konzert. *Veni sancte spiritus*, Motette für 8st. Doppelchor, Posaunen und Orgel. In der zweiten Vesper: Schaffe in mir, 6st. Motette. Sei nun wieder zufrieden, geistl. Konzert. Nehmet hin und esset, Abendmahls-Dialog für Baß, 2 Sop. und Orchester. Paduana, 5st., Streichorchester u. Cembalo. Machet die Tore weit! Motette für 6 St. mit Streichorchester.

Am 21. September starb hier der 1864 geborene Wagnerschriftsteller Kurt Mey, ein Mitglied unsrer Gesellschaft. Mit seinem Werk: Der Meistergesang in Geschichte und Kunst, hat er die Fachwissenschaft nicht direkt befriedigt, sein Buch: Die Musik als tönende Weltidee, bedeutet aber in der Wagnerliteratur trotz aller Einwände, die man machen kann, eine sehr bemerkenswerte Leistung.

Leipzig. Eine weitere, Ende des Sommersemesters abgehaltene Aufführung des Collegium musicum in der Aula der Universität brachte, unter Leitung von Dr. A. Schering, folgendes interessante Programm: 1. J. Rosenmüller, Paduane, Allemande *e*moll aus der »Studentenmusik« (1654), 2. Joh. Pezel, Suite *g*moll aus *Deliciae musicales* (1678), 3. Th. Stolzer, »König, ein Herr« (für Chortenor und Instrumente), 4. G. Rhaw (?), »Mitten wir im Leben sind« (für Chortenor und Instr.), 5. J. H. Schein, Suite Nr. 7 aus dem *Banchetto musicale* (1617), 6. J. Ph. Krieger, Suite aus der »Lustigen Feldmusik« (1704).

In der letzten Septemberwoche beging die Thomasschule die Feier ihres 700jährigen Bestehens. Von den musikalischen Veranstaltungen ist außer der szenischen Aufführung von Hiller's Jagd (mit Schülern der Anstalt) das Kirchenkonzert in der Thomaskirche zu erwähnen, das von Thomaskantoren folgende Werke brachte: G. Rhau: Jesai dem Propheten das geschah. Das deutsch Sanctus (aus: Newe deutsche Geistliche Gesang etc., Wittenberg 1544). Das feierliche Stück wurde nach den Prinzipien Schering's gesungen. S. Calvisius: Psalm 150 für 12 St. J. H. Schein: *O domine Jesu* (aus dem *Cymbalum Sionium*). Joh. Schelle: Gott, sei mir gnädig (Kantate für Sopran und Alt mit Orchester). Joh. Kuhnau: Choralvorspiel für Orgel über »Ach Herr mich armen Sünder«. J. S. Bach: Dir, dir Johova, für Sopran u. Motette: Singet dem Herrn (1. Teil). J. Fr. Doles: Arie für Sopran mit Orchester aus der Kirchenmusik: Die ihm vertrauen. A. E. Müller: Larghetto für Orgel. J. G. Schicht: Die mit Tränen säen (Motette für 4st. Chor und Sopransolo). Ch. T. Weinlig: Soloquartett mit Orchester aus der Kantate: Zeuch ein zu deinen Toren. M. Hauptmann: Ehre sei Gott in der Höhe (op. 36, Nr. 3). E. F. Richter: Gloria aus der *Es* dur-Messe. W. Rust: Es sollen wohl Berge weichen. G. Schreck: Postludium für Orgel.

Anläßlich dieser Feier veröffentlichte B. F. Richter in der Wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung vom 21. Septbr. (Nr. 38) einen Aufsatz Über die Motetten Seb. Bach's, der manches Neue bringt, u. a. den Beweis führt, daß sämtliche Motetten, auch »Singet dem Herrn« zu Begräbnisfeierlichkeiten komponiert sind. Ferner wird endgültig die Frage beantwortet, warum Bach zu der Motette »Der Geist hilft« Instrumentalstimmen geschrieben hat, eine Frage, die wie so viele andere bei Bach nur aus der Kenntnis der damals geübten Praxis beantwortet werden konnte.

Straßburg i. E. Zur Feier des 200. Geburtstages (26. Juni 1712 in Straßburg) des Orgelbauers Johann Andreas Silbermann veranstaltete am 8. Juli Adolf Hamm, Organist am Münster in Basel, ein Orgelkonzert in der Kirche zu St. Thomä, deren Orgel bekanntlich ebenfalls von Silbermann gebaut worden ist. Das Programm wies Orgelkompositionen von Georg Muffat (Toccata in *F*), D. Buxtehude (Passacaglia in *d*) und J. S. Bach (Orgelchoräle und ein Jugendwerk) auf neben älteren geistlichen Liedern.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bahr, Herm. Parsifalschutz ohne Ausnahmegesetz. 1.—5. Aufl. 8⁰, 44 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1912. *M* —,60.

La bibliotheca del civico istituto musicale »Brera«. 8⁰, 23 S. Novara, 1912.

Enthält eine kurze Beschreibung der Bibliothek nebst einem Anhang, der eine Auswahl der vollständigen theatralischen Werke gibt.

Chybinski, Adolf. Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens. 8⁰, III, 97 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. *M* 2,50.

Cronaca Modenese di Gio. Batt. Spaccini. A cura di G. Bertoni, T. Sandonnini, P. E. Vicini. (Monumenti di Storia Patria delle Provincie Modenesi. Serie delle Cronache. Tomo XVI) Modena 1911.

Für die Herausgabe dieser im Gemeindearchiv von Modena handschriftlich erhaltenen Chronik hat auch die Musikgeschichte dankbar zu sein! Spaccini (1570—1536) hat die großen und kleinen musikalischen Ereignisse seiner Vaterstadt von 1588 — genauer von 1595 an, mit welchem Jahre die Einträge erst zahlreicher werden — mit minutiöser Genauigkeit, und mit dem Verständnis des gebildeten Musikliebhabers aufgezeichnet. Stellt man diese Notizen zusammen, so erhält man ein Bild von dem Musikleben Modenas zur Zeit des Horatio Vecchi, zur Zeit der Umwandlung Modenas in eine Residenzstadt, wie es treuer, anschaulicher und lebendiger nicht gedacht werden kann. Wenn die Chronik einmal abgeschlossen vorliegt — bis jetzt haben die »*Monumenti*« erst den fünften, bis zum Ende des Jahres 1599 reichenden Teil gebracht —, wird es sich verlohnen, zusammenfassend auf ihre musikgeschichtliche Ausbeute zurückzukommen. A. E.

Daffner, Hugo, Friedrich Nietzsche's Randglossen zu Bizet's Carmen 8⁰, 68 S. Deutsche Musikbücherei 1. Bd., Regensburg, G. Bosse 1912. *M* 1,—.

Dahms, Walter. Schubert. Gr. 8⁰, VII, 446 S. mit 230 Abbildungen. Berlin, Schuster & Löffler, 1912. *M* 12,—.

Griesbacher, P. Kirchenmusikalische Stilistik u. Formenlehre. II. Polyphonie. Historische Entwicklung u. systemat. Bewertung ihrer Formfaktoren m. besond. Rücksicht auf moderne Komposition u. Praxis dargestellt. Op. 166. Gr. 8⁰, VIII, 468 S. Regenburg, A. Coppenrath, 1912. *M* 8,—.

Grunsky, Karl, Die Technik des Klavierauszuges, 8⁰, 300 S., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. *M* 7,—.

Das wohlausgestattete Buch verdient wegen seiner Eigenartigkeit aus der Masse hervorgehoben zu werden.

Die Übersetzung des heutigen Orchesterklanges in den heutigen Klavierklang kann mit einer Übersetzung im früheren Stil kaum noch verglichen werden. Die fein differenzierten Orchesterfarben, der komplizierte Rhythmus bedürfen für die Übertragung auf den durchaus selbständigen Farbenton des Klavieres einer besonderen Technik, die Grunsky am dritten Akt von Wagner's Tristan entwickelt. Er verbreitet sich auf das ausführlichste über Wert und

Pflege des heutigen Klavierauszuges (warum nicht des früheren?), über Phrasierung, Dynamik, Zeitmaße, Tremolo, Klavierklang, Tonlagen usw. usw. kurz, all der Dinge, die eine richtige Ausführung und möglichst nahekommende Darstellung des Orchesterbildes bedingen. Es dürfte zu weit führen, ist auch nicht von Belang, einzelne abweichende Meinungen an dieser Stelle zu begründen. Die Großzügigkeit des Werkes und die Notwendigkeit, für jeden Klavierauszug sich dieses als Unterlage zu bedienen, wird dadurch nicht beeinträchtigt. Den für mich interessantesten Abschnitt bildet der Vergleich der Tristanorchesterpartitur mit dem 28 Seiten starken Notenteil zur Technik des Klavierauszuges deshalb, weil hier die feinsinnige Übersetzung des Verf. auf das höchste bewundert werden muß! Das Werk ist besonders für Musikstudierende eine tiefe Fundgrube.

Ludwig Riemann.

Hagen, Gottfr. Die Cölner Oper seit ihrem Einzug in das Opernhaus 1902/03 bis 1911/12. Materialien u. statistisch-histor. Untersuchgn. Lex. 8⁰, III, 66 S. Cöln, P. Neubner, 1912. ℳ 1,50.

Hilbert, Werner, Die Musikästhetik der Frühromantik, Fragment einer wissenschaftlichen Arbeit. Als Manuskript gedruckt. 8⁰, V, IX, 163 S. mit einer farbigen Tafel. Remscheidt, Kommissionsverlag Gottlieb Schmidt, 1911. ℳ 3,—.

Die vorliegende Schrift erweckt in uns Gefühle der Trauer und Wehmut; denn dem Verfasser war es nicht vergönnt, diese seine Erstlingsarbeit zu vollenden, da der Tod seinem eifrigen und vielversprechenden Streben ein jähes Ende setzte. Der Vater ließ das Fragment für die Freunde des Verstorbenen drucken, aber auch in der Hoffnung, daß es durch eigenen wissenschaftlichen Wert fördernd wirken werde. In dieser Hoffnung hat er sich nicht betrogen; denn was sich der Verfasser vorsetzte, ist ihm durchaus gelungen, nämlich zu zeigen, daß die Anschauungen Schopenhauer's über die Tonkunst eine Zusammenfassung der musikästhetischen Gedankengänge der Frühromantiker bilden. Vermutlich hätte er in einem Schlußkapitel eine Darstellung der Schopenhauer'schen Musikästhetik gegeben und dann den Vergleich ausdrücklich gezogen. Wir können uns aber auch selbst von der Richtigkeit seines Grundgedankens überzeugen, indem wir die Musikästhetik der Frühromantik an der Hand seiner Darstellung gegen die Anschauungen Schopenhauer's halten.

Bei den Frühromantikern (es kommen in Betracht: Die Brüder Schlegel, Wackenroder, Tieck, Novalis und Schelling) steht nicht mehr, wie bei den Klassikern, die Poesie, sondern die Musik im Mittelpunkt des künstlerischen Empfindens. Sie machen den großen Fortschritt, in der Tonkunst nicht mehr eine gesteigerte Sprache, eine Sprache der Affekte, sondern etwas von der Sprache durchaus Verschiedenes zu sehen, und gehen nicht mehr vom Gesang, sondern von der Instrumentalmusik aus. Das führt bei Schopenhauer zu der klaren Erkenntnis, daß die Musik nicht die Affekte selbst, sondern nur den Rhythmus des seelischen Geschehens, das sich während des Affektes vollzieht, erzeugen könne. Freilich besaß, was H. nicht erwähnt, schon Schiller diese Erkenntnis. Aber im übrigen stellte man im 18. Jahrhundert niemals fest, wie weit die Musik im sogenannten Ausdruck des Affektes gehen könne. Schopenhauer dagegen sagt, sie drücke nicht diese oder jene bestimmte Freude, Trauer usw. aus, sondern die Freude, die Trauer, den Affekt ohne seine Motive.

Was das Wesen der Musik ausmache, wissen sich die Frühromantiker nicht zu erklären. Sie erscheint ihnen als etwas Mystisches, Unfaßbares. Ebenso mystisch erscheint ihnen aber auch die Welt als Ganzes. Die Philosophie kann die letzten Rätsel nicht lösen, sondern ihre Lösung immer nur ahnen lassen. Diese Ähnlichkeit zwischen Musik und Philosophie veranlaßt zu dem Gedankensprung, daß der Inhalt beider der gleiche sei, daß, wenn es gelänge, das Wesen der Musik zu erklären, damit auch das Wesen der Welt erklärt wäre. Schopenhauer setzt nun, soweit dies der Metaphysik überhaupt möglich ist, für das Wesen der Welt etwas Bestimmtes, nämlich den Willen zum Leben, und tatsächlich identifiziert er mit diesem nahezu das Wesen der Musik; denn sie unterscheidet sich nach ihm von den übrigen Künsten bekanntlich dadurch, daß sie nicht Abbilder der Ideen gibt, die erst Objektivationen des Willens sind, sondern ein unmittelbares Abbild des Willens selbst. Darin hatte ihm Schelling mit seiner Auffassung, die Musik sei eine »Einbildung des Unendlichen ins Endliche«, vorgearbeitet. Aber freilich hatte er seltsamerweise die bildenden Künste auf die Seite der Musik und die Poesie in Gegensatz zu ihr gestellt. Es muß betont werden, daß H. mit vollem Recht

den rein historischen Standpunkt festhält, indem er einmal hervorhebt, daß sich die Wahrheit metaphysischer Spekulationen nicht erweisen lasse.

Ferner glauben die Frühromantiker, man verhalte sich beim Musikgenuß vorwiegend passiv. Das ist bei ihrer Vorliebe für die Äolsharfe und dgl. sehr natürlich. Auch bei Schopenhauer, der ja im künstlerischen Schaffen eine Überwindung des Wollens, ein kontemplatives Anschauen erblickt, kommt die energische Willenstätigkeit des Produzierenden und des wahrhaft musikalischen Hörers nicht zu ihrem Recht.

Endlich findet sich in der Frühromantik auch der Gedanke, daß der Musikgenuß ein schmerzvolles Erleiden sei. Das klingt an Schopenhauer's Pessimismus an. Aber hier macht sich der eigentümliche Widerspruch geltend, daß derselbe Wille, der in denjenigen Objektivationen, welche die Wirklichkeit ausmachen, nur Qual mit sich führt, zum Reich des Schönen wird, sobald man ihn im unmittelbaren Abbild (Musik) oder im Abbild der Ideen (die übrigen Künste) kontemplativ anschaut.

Auch in der Vorbereitung auf sein eigentliches Thema, welche die Musikästhetik im 18. Jahrhundert seit der Aufklärung kurz behandelt, gibt der Verfasser Wertvolles, so den Hinweis auf die Wandlung in den Anschauungen Herder's zugunsten der Instrumentalmusik, ferner die Auffassung der musikästhetischen Auslassungen Heinse's als einer Mischung naturalistischer und solcher Elemente, welche auf die Romantik vordeuten.

Aber gerade in dem vorbereitenden Teil finden sich auch manche Irrtümer. H. meint, die Affektenlehre bilde einen Gegensatz zu der rationalistischen Lehre von der Naturnachahmung. Das ist nicht richtig; denn die Musik soll eben die innere Natur des Menschen, seine Leidenschaften, nachahmen und dadurch ausdrücken. Ferner stehen die verschiedenen Anschauungen, welche Kant in musikästhetischer Hinsicht äußert, wohl doch nicht ganz so disparat nebeneinander wie der Verfasser annimmt. Man halte § 56 der »Anthropologie«, wo eine sehr klare Definition dessen gegeben wird, was Kant unter Geschmack versteht, mit § 63 der »Kritik der Urteilskraft« zusammen, um zu erkennen, daß von den hier angeführten Elementen der Musik die einen deren stoffliche Seite, die anderen aber, nämlich die mathematischen, ihre formale Seite bilden, auf welche allein sich das Geschmacksurteil beziehen kann. In der Einleitung seiner Schrift führt der Verfasser neben der psychologischen Ästhetik, von der er, jedenfalls unter dem Einfluß seiner Lehrer Dinger und Euken, nicht viel hält, als eine weitere Erfahrungswissenschaft vom Schönen noch die »Ästhetik von innen« an. Ich habe schon früher, bei Besprechung von A. Seidl's Buch über das musikalisch Erhabene, gezeigt, daß es eine solche Wissenschaft nicht gibt. Endlich beweist H. mit der seltsamen Behauptung, Bach und Händel hätten für die Kirchenmusik ganz neue Grundlagen geschaffen, daß es ihm an musikgeschichtlicher Bildung fehlte.

Aber alle diese Irrtümer verringern nicht im mindesten den Wert des Hauptteiles seiner Arbeit. Nicht nur jeder, der für die historische Entwicklung der Musikästhetik Interesse hat, sondern auch jeder, der sich mit der deutschen Frühromantik beschäftigt, sollte sie lesen, da sie den großen Vorzug besitzt, diese merkwürdige Epoche unserer Geistesgeschichte als eine innere Einheit, als ein Ganzes aufzufassen in dem gleichen Sinne wie die Romantiker selbst die Einheit von Leben, Kunst, Wissenschaft und spekulativer Philosophie erstrebten.

R. Hohenemser.

Monod, Edmond. Mathis Lussy et le rhythme musical. Publié par l'association des musiciens suisses. Schweizerische Nationalausgabe. Gr. 8⁰, 115. Paris, Fischbacher (Dépot), 1912.

Prüfer, Arth. Die Feen. Romantische Oper in 3 Akten (von Rich. Wagner). Literarisch-musikalische Einführg. 8⁰, 27 S. Leipzig, C. Wild, 1912. ℳ —,80.

Rotter, Curt. Der Schnadahüpfel-Rhythmus. Vers- und Periodenbau des ostälpischen Tanzlieds nebst einem Anhang selbstgesammelter Lieder. Eine Formuntersuchung. Palaestra XC. Gr. 8⁰, VIII u. 236 S. Berlin, Mayer & Müller, 1912. ℳ 8,—.

Sachs, Curt, Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hofe. 8⁰, 299 S. Berlin, 3. Band, 1910. ℳ 10,—.

Dieses Buch ist ein ausgezeichneter Beitrag zur musikalischen Lokalgeschichte und enthält trotz aller Lückenhaftigkeit der Vorlagen und Quellen eine Fülle interessantesten Materials. Gleich der erste Abschnitt über die Hofkapelle unter Joachim II. Rektor (1535—1571) liefert uns willkommene Nachrichten über die Instrumentalpraxis der Zeit. Am Palmsonntag sollen die Sänger das »*Gloria*

laus« »simul cum tubicinibus et fistulatoribus in supremitate arcis vel secundum exigenciam in ecclesia« ausführen. Für den Ostersonntag nach der Auferstehung heißt es: Deinde ligant crucem cum stola et tibicines fistulabunt bis optimam muteta m. Am Himmelfahrtstage nach dem *Ascendo* »mox fidicines super testudinem personabunt canticum aliquod artificialiter compositum. Bei der zweiten und dritten Präsentation des Heilandsbildes blasen die Trompeten, wenn es zum Emporziehen aufgerichtet wird, ebenfalls (in Halle spielten hierzu Lauten) und die Darstellung der Himmelfahrt begleiten Paukenwirbel. Die Kapelle Joachims II. bestand aus Trompeten, Pauken, dem Zinkenbläser (Türmer) mit einen Jungen, einem Harfenisten (1542) und drei Organisten. Dazu kommen unter seinem Nachfolger noch ein Kapellmeister und sieben Sänger (ein Kantor und fünf Chorales fungierten allerdings schon seit 1536.) 1573 ist die Kapelle wiederum vermehrt, sie setzt sich jetzt zusammen aus vier Chorschülern für den Diskant, drei Altisten, zwei Tenoristen und zwei Bassisten, zwei Violinisten (darunter einem Franzosen Jean de Vaulx), dem Harfenisten Lang, einem zitherspielenden »Jungen«, den Organisten, Zinkenbläsern und Trompetern; 1575 kommen dann noch ein Posaunist und zwei andere Instrumentisten hinzu. Über die Art der ausgeführten Musik belehrt uns wieder die Kapellordnung Johann Georgs, daß »mit dem singen ynd instrumenten vmbgewechselt, vnnd allerlei blasende Instrumenta, so sonderlich zur heimblichen vnd lieblichen Musica alss vor der Tafell oder im Gemach dienlich, in allewege mit vnnd nach gelegenheit vmbs ander, gebrauchett werden, auch wenn blasende oder andere Instrumenten vor sich alleine wie obgemelt wechselweise gebraucht werden, daß allewege oder je nach gelegenheit ein Knabe den Discant mit darein singe«. Die Rolle der Orgel, die Schering jetzt so betont hat, zeigte das Musikalieninventar von 1557, das gegen sechzig geschriebene Tabulaturbücher aufzeigt, mit drei-, vier-, fünf-, sechs- und achtstimmigen Stücken (!). Ebenso reichhaltig sind die übrigen Kapitel des Buches, dem die Anhänge (Personalien, Regesten, Musikbeispiele) noch besonderen Wert verleihen. Wenn nur nicht fast $3/4$ aller Musik verloren wäre!

B. Engelke.

Schönberg, Arnold, Harmonielehre. Gr. 8⁰; X u. 476 S. Leipzig-Wien, Universal-edition 1911. *M* 8,—.

Die Lektüre dieses Buches war für mich eine der unerfreulichsten Aufgaben, die mir als Referent bisher vorkamen. Einzig der Umstand, daß der Autor als Komponist bei einigen Fortschrittfanatikern eines gewissen Rufes genießt, veranlaßt mich, näher auf es einzugehen. Es ist doch immerhin interessant, zu sehen, wie sich in dem Kopfe eines solchen à la mode Umwerters die überlieferte Kunstlehre spiegelt, und wie weit er sie begrifflich beherrscht.

Sch's. Buch soll, wie die meisten Harmonielehren, ein Lehrbuch sein. Der Autor hat es, wie er sagt, »von seinen Schülern gelernt«. Sehen wir zu, was nun der Schüler von Sch. lernen kann. Ich sehe ab von der Frage, ob ein Musiker, dessen Schaffen jeder theoretisch-begrifflichen Analyse, wie gleicherweise dem Empfinden aller an bestimmte ästhetische Prinzipien gebundenen Naturen zuwiderläuft, zum Lehrer in der Komposition geeignet erscheint. Ich kann es, weil Sch. als Lehrer in seinem Buche einen Standpunkt einnimmt, der zu dem seinem Schaffen entsprechenden meist außer Beziehung steht. Also fragen wir allein, was hat Sch. als Lehrer zu bieten. Bringt er neue theoretische Ideen? Ich hatte von vornherein keine erwartet, aber ich hätte geglaubt, Sch. würde doch wenigstens das Wichtigste, was die neuere Zeit, vor allem durch Riemann, an neuen Ideen gebracht hat, in sich und seinem Buche verarbeitet haben. Doch auch das war ein großer Irrtum. Man ist bei schriftstellerischen Arbeiten von Musikern nicht gerade an besondere wissenschaftliche Sorgfalt gewöhnt, aber eine derartig leichtfertige Behandlung alles dessen, was andere Männer zum Thema der Harmonielehre beisteuerten, hätte ich denn doch nicht erwartet. Gleich Seite 13 finden wir das naive Geständnis: »ich will gerne auf den Ruhm der Neuheit verzichten, wenn ich es mir dafür schenken darf, mich durch die wichtigsten Harmonielehrbücher durchzufressen;« ferner S. 16: »Wenn ich also theoretisiere, so kommt es weniger darauf an, ob diese Theorien richtig sind ...« Das hätte mir der Autor freilich nicht besonders zu versichern brauchen, denn aus jedem Kapitel ist dieser Grundsatz klar zu ersehen.
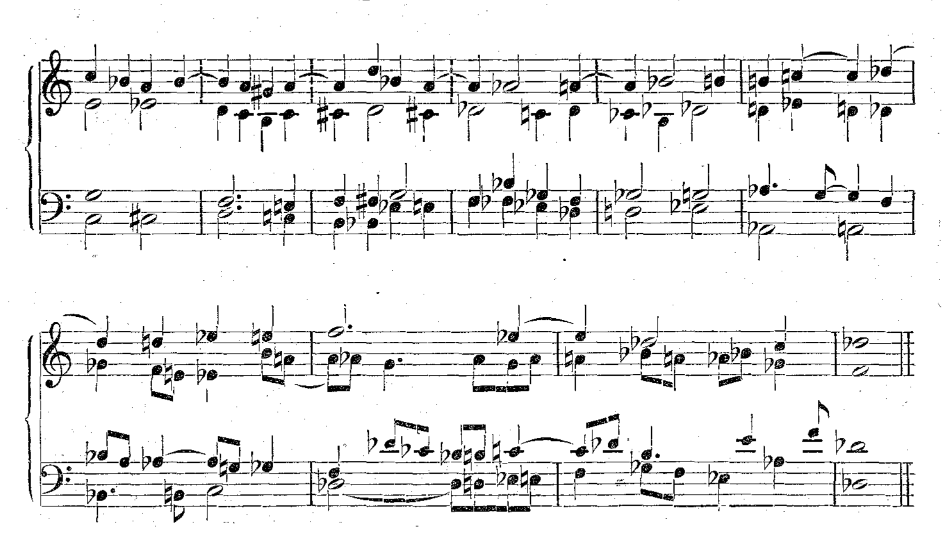
Hat man z. B. die Ausführungen über Tonalität auf S. 28—30 gelesen, so weiß man, daß dieser Autor außerstande ist, Gedankengänge anderer klar nachzudenken, geschweige denn selbständig etwas logisch Geschlossenes oder pädagogisch Wertvolles zur Theorie der Harmo-

nik beizusteuern. S. 31 heißt es: »Der Schüler lerne die Gesetze der Tonalität.« Ich aber frage, wo zeigt Sch. sie? Er nenne mir einen Satz aus seinen weitschweifigen Ausführungen, der etwas Positives, geschweige Neues darüber sagt. Wo sind die »einigen Mittel« (S. 34), die vielleicht (!) noch nicht erwähnt wurden«? Hätte uns Sch. anstatt seines seitenlangen verwirrenden Geredes wenigstens die bekannten Grundsätze angeführt, so hätte er doch wenigstens etwas geboten. Oder glaubt er, das vielleicht mit seinem (S. 132 ff.) Versuch einer Logik der Klangverbindungen erreicht zu haben, so will ich ihm nur versichern, daß ich etwas Ergebnisloseres kaum je gelesen habe. In allen solchen Momenten stimme ich dem Autor von Herzen zu seinem bedauernden Stoßseufzer (S. 441), »daß ich so wenig weiß«, zu.

Wie wenig er in der Tat in seinem Fache weiß, geht z. B. aus der Anmerkung auf S. 203 hervor. Dort heißt es: »Der Ausdruck Nebendominanten dürfte nicht von mir sein, sondern ist (ich kann mich nicht mehr recht erinnern) wahrscheinlich im Gespräch mit einem Musiker entstanden . . .« Es handelt sich hierbei um die Zwischendominantlehre Hugo Riemann's, von der zu Sch. offenbar nur dumpfe Andeutungen aus Gesprächen gedrungen sind, so daß er nicht einmal den Namen behalten hat. Was er aus dieser Lehre dann macht, spottet einfach jeder Beschreibung! Nicht viel besser steht es mit seiner Modulationslehre. Wer schon zu ihrer Darstellung einen solchen Aufwand an Papier und Notenbeispielen braucht, zeigt, daß er nur Einzelfälle aber nichts Systematisches zu geben imstande ist.

Kommt man überhaupt auf die Frage nach dem System und der Ordnung zu sprechen, ohne welche Eigenschaft ein Lehrbuch undenkbar ist, so fehlt die Möglichkeit, den Grad von Verworrenheit und Unordnung, der dieses Buch kennzeichnet, in Kürze auch nur anzudeuten. Der Fachmann sehe das Inhaltsverzeichnis durch, und er wird wissen, woran er ist. In der Kunst, dem Schüler durch pedantische und längst veraltete Vorschriften das Leben schwer zu machen, übertrifft dieser Fortschrittsmann die rückständigsten Lehrmeister. Der alte Jammer unserer Kunstlehre, daß sie überall klaffende Risse zwischen Lehre und Kunstpraxis offen läßt, ist durch Sch. ins Ungemessene gesteigert. Erheiternd wirkt es da (auf mich wenigstens), wenn der Verfasser S. 185 schreibt: »nie war die Kulturlosigkeit in der Modulation größer als heute.« Ob wir beide dabei wohl an den gleichen Komponisten denken? —

Die Beispiele! Ja, wenn er welche gäbe! Oder will Sch. im Ernst nach Bußler, Riemann, Louis-Thuille und vor allem Schreyer, solche formlosen Akkordketten als musikalischen Beispiele ausgeben? Im Anfange sind diese aber wenigstens noch in harmonischer Hinsicht diskutabel. Doch das Ziel, wohin dieser Lehrer seine Schüler zu lenken beabsichtigt, zeigt uns z. B. das Beispiel 313 auf S. 426, das ein jeder meiner Leser von seinem künstlerischen Standpunkt aus beurteilen möge:



Dem Verfertiger solcher Klangfolgen muß es freilich als Theoretiker zwecklos erscheinen, daß sich manche Leute über das Problem der Enharmonik »den Kopf zerbrechen« (S. 280). Bei solcher »Musik« wird einem freilich alles gleichgültig!

Bevor ich mein Urteil über den Lehrer Sch. und sein Lehrbuch abschließe, will ich nicht vergessen zu betonen, daß der Verfasser hier und da durch gute Ahnungen und glückliche Bilder angenehm überrascht. Man merkt, durch diesen Kopf ist manches gegangen, aber es hat sich nichts in ihm geordnet. Das zeigt sich schon im Stil, der hin und wieder von erfreulicher Ausdrucksfrische zeugt, im allgemeinen leider allzusehr an den Unterhaltungston im Kaffeehause erinnert, und vor allem der Kürze und Klarheit entbehrt.

Das Buch einer solchen Persönlichkeit, der die Gabe des theoretisch-scharfen Denkens und Darstellens sowie die nötigste Achtung vor der Arbeit seiner Vorgänger abgeht, kann kein Lehrbuch sein. Gesteht das nicht der Autor selber ein, wenn er sagt: »Ich kann zwar wirklich komponieren, aber ich bin kein Theoretiker«?

Also glauben wir es und wenden uns dem Ästhetiker Sch. zu, denn sein Buch will auch davon etwas geben. Auch hier, meine ich, krankt die Leistung des Verfassers an dem Fehlen eines positiven theoretischen Wissens. Weil er (eingestandenermaßen) kein Theoretiker ist, muß auch seine Ästethik auf schwachen Füßen stehen. Die Grundidee Sch.'s, auf die er immer wieder zu sprechen kommt, ist die tiefe Weisheit, daß die Welt, also auch die Kunst nicht stille steht. S. 31: »Der Schüler lerne was ewig ist: der Wechsel, und was zeitlich ist: das Bestehen.« Das klingt sehr voll, stimmt aber bedenklich, wenn wir hören (S. 31): »Die Ordnung, die wir künstlerische Form nennen, ist nicht Selbstzweck, sondern Notbehelf.« Diese Ästhetik stimmt zwar zu dem Schaffen Sch.'s und seiner Kollegen, aber nicht zu dem der Meister, denen ihre Formen nicht Notbehelf, sondern einzige und willkommenste Möglichkeit zur Betätigung schöpferischen Ringens waren. Kann man sich bei solchen ästhetischen Prinzipien wundern, wenn ihr Verfechter zu den folgenden Entgleisungen gelangt?: S. 110. »Die Kunst ist nicht Gegebenes, wie die Natur, sondern ein Gewordenes. Hätte also auch anders werden können.« Ach wäre sie doch anders geworden als sie heute ist! — Aber Sch. zeigt uns nicht nur, daß die Kunst »anders« hätte werden können, sondern wir erfahren auch, was sie anfangs war (S. 15): »Kunst ist auf der untersten Stufe einfache Naturnachahmung. Aber bald ist sie Naturnachahmung im erweiterten Sinne des Begriffes, also nicht bloß Nachahmung der äußeren, sondern auch der inneren Natur«. Meine Leser wollen diese beiden Sätze nach Vermögen würdigen und sich ausmalen, wie die Kunst auf der von Sch. gezogenen naturnachahmenden Entwicklungslinie hätte werden können, wenn sie nicht so geworden wäre, wie sie nun einmal geworden ist. Stoff zu solchen und ähnlichen Scherzrebussen bieten Sch.'s ästhetische Auslassungen in Hülle und Fülle. Der Autor hält sich lange bei ihnen auf, und kehrt gern zu ihnen zurück, ohne eine Ahnung zu haben, wie seine Gedanken immer wieder dilettantisch mit nichtssagenden Gemeinplätzen oder gar argen Entgleisungen enden. — Kein Stand der Welt krankt so sehr an der eingeborenen Neigung zu kunstphilosophischem Geschwätz als die Musiker. Je mehr sich jedoch unsere Zunft intellektuell hebt, um so schärfer müssen wir die in ihre Schranken zurückweisen, die unser Geistesniveau wieder herabdrücken. Sch.'s ästhetisches Räsonnement muß jeden geschulten Verstand beleidigen und im Namen der vielen verstandesklaren Musiker heut, rufe ich ihm zu: Schuster bleib bei deinem Leisten. Leider sahen wir zuvor, wie dieser Leisten beschaffen ist, und so beibt uns als Endresultat unserer kritischen Betrachtung nur ein negatives Ergebnis. Sch.'s Harmonielehre ist als Lehrbuch, methodisch völlig veraltet, ganz unpädagogisch angelegt, stilistisch unsorgfältig gearbeitet, und in seinen künstlerischen Tendenzen, wie wohl unser Beispiel zeigt, sehr bedenklich. Es ist als Beitrag zur musikalischen Ästhetik dilettantisch, und höchstens für diejenigen überzeugend, für die auch seine Kompositionen künstlerische Offenbarungen sind. Sein Wert besteht lediglich in dem rückhaltslos ehrlichen Bekennen einer Denk- und Geschmacksrichtung, gegen die sich allerdings mein Empfinden im Innersten empört. Es wäre recht wünschenswert, wenn sich alle unsere Modegenies so dekuvrieren wollten, sie ersparten dann dem Kritiker manche lästige Mühe. Hermann Wetzel.

Setaccioli, Giacomo. Débussy. Eine kritisch-ästhetisch Studie. Deutsch von Friedrich Spiro. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

Eine Notwendigkeit, diese im ganzen doch unzureichende Studie über die

führende musikalische Persönlichkeit des gegenwärtigen Frankreichs ins Deutsche zu übersetzen, lag kaum vor. Die Ausführungen gründen sich auf eine nicht immer zureichende Kenntnis der Werke Débussy's, die Analysen sind eher oberflächlich, von den Grundlagen, auf denen diese eigenartige Kunst fußt, erfährt der Leser so gut wie nichts. Die theoretisch-ästhetischen Erörterungen vermögen dafür keinen Ersatz zu bieten, um so weniger, als sie ja von dem Anschein einer gewissen Voreingenommenheit nicht ganz frei sind. Und der Künstler mag Wagner, Débussy, Strauß oder sonstwie heißen: nicht um die theoretischen Auslassungen, mit denen der einzelne sein Schaffen garniert, handelt es sich, sondern einzig um die künstlerische, vollbrachte Tat, um das fertige Kunstwerk. H. Daffner.

Stefan, Paul. Oskar Fried. Das Werden eines Künstlers. Berlin, Erich Reiß Verlag.

Also hat nun auch Oskar Fried seine Biographie. Lovis Corinth und Max Liebermann haben ihn gemalt, Paul Stefan hat sein Leben geschrieben. Die erste Sprosse der Unsterblichkeitsleiter ist also glücklich erklommen. Keine landläufige Biographie will Stefan geben; die Kultur des Enthusiasmus, wie sie Novalis predigt, hats ihm angetan; dick und stark trägt er seine Farben auf dem Fried'schen Lebensbilde auf. Es ist kaum nach jedermanns Geschmack, um so mehr, als für die weiteren Kreise eines ernsten und gediegenen Musikpublikums, das nicht gerade das Glück hat, zu dem Verehrerkreis des Verhimmelten zu gehören, Fried und sein Musikertum doch eher noch zu den problematischen Größen gehört.

H. Daffner.

Steglich, Rudolf. Die Quaestiones in musica. Ein Choraltraktat des zentralen Mittelalters und ihr mutmaßlicher Verfasser Rudolf von St. Trond (1070—1138). Beihefte der IMG. Zweite Folge, Nr. 10. 190 S., 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 5,—.

Steglich hat sich mit großer Liebe in das Verständnis der Musiktheorie des Mittelalters versenkt und aus Handschriften von Darmstadt und Brüssel auf Grund einer umfassenden Kenntnis der veröffentlichten Literatur eine treffliche Ausgabe eines Werkes vorgelegt, welches nicht ohne Ansehen in der spätmittelalterlichen Theorie dastand, von Johannes de Muris hochgeschätzt wurde und ihm bei Abfassung seines »*Speculum musicae*« wesentliche Dienste leistete: der *Quaestiones in musica*. Der Herausgeber konnte durch Gegenüberstellung der Texte den Beweis erbringen, daß, ganz charakteristisch für jene Zeit, Stellen aus den Werken der bedeutendsten Theoretiker seit Boethius unter Hinzufügung selbständiger Gedanken zu einem neuen Traktate verschmolzen sind. Eigene Arbeit stellen vor allem die Schlußkapitel des zweiten Teils dar, in denen wir unter anderem eine eigenartige, auf die mittelalterliche Tonartenlehre besonders zugeschnittene Notation kennen lernen. Für die Verfasserschaft könnte nach den Darlegungen Steglich's Rudolf v. St. Trond in Frage kommen. Anerkennenswert ist die Besprechung des Inhalts in seinen Beziehungen zu den Theorien des Mittelalters. Die ganze Ausgabe läßt Steglich als besonders befähigt erscheinen, an der Aufrichtung eines »*Corpus scriptorum de musica*« mitzuhelfen. J. W.

Storck, Karl, E. Jacques-Dalcroze. Seine Stellung und Aufgabe in unserer Zeit. Gr. 8⁰, 6 u. 102 S. Stuttgart, Greiner und Pfeiffer, 1912. ℳ 2,50.

Strauß, Margar., Wie ich Frau Cosima Wagner sehe. Den Ortsgruppen des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen gewidmet von ihrer Vorsitzenden. Vortrag, geh. im Lyceum-Club zu Berlin. 26 S. 8⁰. Magdeburg, K. Peters 1912. ℳ 1,—.

Wagner, Pet. Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. 2. Tl. Neumenkunde. Paläographie des liturg. Gesanges, Nach den Quellen dargestellt u. an zahlreichen Faksimiles aus den mittelalterl. Handschriften veranschaulicht. 2., verb. u. verm. Aufl. Gr. 8⁰, XVI, 506 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 12,—.

Wallner, Bertha Antonia. Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. u. 17. Jahrh. nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit. Mit 1 Abbildg. in Autotypie, literar. und Notenbeilagen. Gr. 8⁰, X, 547 S. München, J. J. Lentner, 1912. ℳ 12,—.

Wolf, Hugo, Musikalische Kritiken. Im Auftrage des Wiener akademischen Wagner-Vereins herausgegeben von Richard Batka und Heinrich Werner. 8⁰, VI. u. 378 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911. ℳ 7,50.

Man wird diese Kritiken, alles in allem genommen, dem Geistreichsten

beizählen müssen, was die deutsche Musikkritik aufzuweisen hat, und zudem sind sie ein nicht uninteressantes Zeitdokument insofern, als hier ein moderner Künstler auf dem Felde der Kritik mit dem sogenannten Recht der rückhaltlosen, rein subjektiven Meinungsäußerung ernst gemacht hat. Das Prinzip von Hassen und Lieben kommt zu unumschränktem Ausdrucke, und zwar derart, daß die Herausgeber sich sogar dann und wann mit Schampünktchen behalfen. Warum, begreift man nicht recht. Denn was eine geachtete Wochenzeitschrift (das Wiener Salonblatt) von einem jungen, unbekannten Manne zu veröffentlichen wagte, das hält heute wohl auch das Konto eines weltberühmten Komponisten aus.

Auch wenn man heute die Kritiken liest, begreift man, daß sie einst in erster Linie wegen ihrer »bonmots« gelesen wurden, nur sieht man daneben auch vieles andere. So, daß dieser Geist echt und nicht nur auf Witz, sondern auch auf Humor gegründet war, einen Humor, der sogar das Schwerste fertig gebracht hat, nämlich unliebsame, eigene Enttäuschungen humoristisch zu betrachten. Ein Stück, in dem sich Wolf über die Zurückweisung seines *d*moll»Quartetts ergeht (S. 204), gehört neben verschiedenem andern in ein Schatzkästlein deutschen Musikerhumors. Da und dort streift Wolf das Witzeln, das Geistreichseinwollen ziemlich stark, und sicherlich hätte der kritische Tonsetzer, wäre er zu einer Herausgabe seiner Kritiken gelangt, manches der Feder seiner Kritiker-Persönlichkeit Entsprungene gestrichen. Man merkt, daß Wolf, so sehr er sein künstlerischer Antipode ist, in die Kritikerschule Hanslick's gegangen ist. Der Humor, das jugendliche und künstlerische Feuer und eine oft hervorbrechende starke poetische Darstellungsgabe, sowie auch die literarische Belesenheit sind es, die Wolf dann immer wieder in geistiger Beziehung über Hanslick erheben. Den rein sachlichen Gehalt der Kritiken wird man nicht überschätzen wollen, obgleich man gut merkt, daß sich Wolf sehr oft genau über Werke unterrichtete und auch gelegentlich Bücher zu Rate zog. Indessen liegt hierin, wie gesagt, nicht der Wert der Kritiken. Außerordentlich ist die Beobachtungsgabe Wolf's, und seine Künstlerkritiken, besonders von Opernsängern, gehören zum Brillantesten, was es in neuerer Zeit in dieser Beziehung gibt. Gerade die Personalkritik hat im letzten Jahrhundert überaus nachgelassen; denkt man an die der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo man mit einer wahren Wonne die Leistungen von Schauspielern und Sängern zergliederte, und vergleicht damit das sich in vagen Ausdrücken Gehaltene der heutigen Zeit, so wird einem der Unterschied in der heutigen und frühern Personalkritik klar bewußt. Wolf mit seinem scharfen Verstand, seiner klaren Beobachtungsgabe, ohne die sich auch seine Lieder nicht denken lassen, kann hier tatsächlich als modernes Musterbeispiel gelten.

Bekannt, oder besser berüchtigt sind Wolf's Kritiken durch die Stellung zu Brahms goworden. Es wären hier eine ganze Reihe Punkte zu erörtern, um in dieser Angelegenheit klar zu sehen, und so einfach, wie sich der Herausgeber Werner die Sache macht, liegt sie nicht, er trifft auch ihren Kern nicht. Parteifanatismus spielt eine starke Rolle, denn was nicht übersehen werden darf, auch Dvořak, der Schützling von Hanslick und Brahms, wird mit den schärfsten Waffen bekämpft, und daß Wolf für die vollblütige Musik dieses Komponisten kein Verständnis zeigte, berührt an sich weit eigentümlicher als sein Unverständnis Brahms gegenüber. Hier kommt auch ein geradezu pathologisches Moment zum Ausdruck, Wolf's Denken kreist fortwährend um die Musik dieses Mannes, er kommt auf sie zu sprechen, wenn nicht die geringste Veranlassung vorlag, er sucht gewaltsam eine Gelegenheit, über Brahms loszuziehen. Die Gegnerschaft bewirkt sogar offenbare Trübungen des Urteils anderen Männer gegenüber. So wird Hans Richter, der als Propagandist Wagner's anfangs überaus gefeiert wird, später direkt gemaßregelt, u. a. anläßlich seiner Leitung des Siegfried-Idylls (S. 359), das ein Richter, der das Stück sozusagen mit entstehen sah und es unter Wagner mitspielte, sicherlich trefflich dirigierte. Ähnlich verhält es sich auch wohl mit der absprechenden Kritik über Hermine Spieß (S. 357). Von allem aber abgesehen, sieht man aus diesen Kritiken über Brahms, wie wenig Positives überhaupt herauskommt, wenn bei allem Aufwand von Geist zu einem derartigen Mann eine prinzipiell verkehrte Stellung eingenommen wird. Auch nicht eine der vielen Bemerkungen trifft wirklich Brahms, man hätte der Brahmsschen Kunst mit ganz anderen Waffen beikommen können, um Schattenseiten, die sie enthält, aufzudecken.

Die Kritiken Wolf's verdienten eine ausführliche kritische Würdigung, hier möge es mit den paar Andeutungen sein Bewenden haben. A. H.

Buchhändler-Kataloge.

Ellis, London, W. 29. New Band Street. A. catalogue of Rare and Interesting Books of and relating to Music (470 nos.).

L. Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburger Str. 14. Katalog 181. Musiktheorie, Musikästhetik u. -Philosophie, Musik-Pädagogik, Instrumentation, Musik-Lexika, Polemik, Urheberrecht, Organisation und soziale Fragen des Musikwesens. Z. T. aus den Bibliotheken Sr. Exc. Freiherrn Rochus von Liliencron †, Prof. Albert Fuchs † und Prof. August Grüters †. (2093 Nr.)

K. M. Poppe, Leipzig, Lange Str. 44. Lager-Katalog Nr. 4. Praktische Musik zum großen Teil aus der Bibliothek Felix Mottl's. Mit einem Anhang, enthaltend dessen literarische, historische und kunstgeschichtliche Bibliothek. (1600 Nr.)

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Berlin.

In der Sitzung vom 8. Juni behandelte ein Vortrag von Fräulein Alicja Simon die polnischen Elemente in der deutschen Musik. Die ersten Beziehungen der deutschen Musikpraxis zu Polen zeigen sich gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Polnische historische Lieder wurden nach bekannten Weisen gesungen, polnische Scholaren, polnische Dudelsackpfeifer kamen nach Deutschland und brachten Melodien mit, die Beliebtheit gewannen und allmählich in die Lautenbücher übergingen. Tänze polnischen Charakters von Diomede und von Jacques Polonois finden sich in Georg Leopold Fuhrmann's Sammlung von 1615. Der polnische Einfluß auf die Instrumente wird durch Agricola und Prätorius bezeugt. Polnische Musikelemente lassen sich bei dem Königsberger und Danziger Musikerkreis und weiter bei Adam Krieger aufzeigen. Telemann nahm die Schönheit der polnischen Volksmusik in sich auf und verwertete diese in mannigfaltiger Weise, und besonders stark prägen sich die polnischen Elemente bei Sperontes aus. Hiller, Schulz u. a. bringen Lieder im polnischen Stile, die Stücke alla polacca wuchern allenthalben in der Unterhaltungsmusik. Die Theoretiker Mattheson, Marpurg, Sulzer u. a. nehmen dazu teils zustimmend, teils ablehnend Stellung. Mit einem Überblick über die im neunzehnten Jahrhundert unter dem Einflusse der Freiheitsmelodien erwachsende polnische Romantik, und mit Hinweisen auf Chopin als den Hauptvertreter polnischer Musik, auf Wagner's Polonia-Ouvertüre und andere neuen Einzelerscheinungen (Scharwenka u. a.) schloß der inhaltreiche Vortrag, der durch musikalisches Anschauungsmaterial erläutert wurde und durch die ansprechende Darbietung eines weitschichtigen neuen Materials lebhaftes Interesse erweckte.

Herm. Springer.

Neue Mitglieder.

Fritz Bach, 125, rue N. D. des champs, Paris.
Hans Kleemann, Halle a. S., Blumenthalstr. 12.
»The Musician«, Oliver Ditson Company, 150 Tremont Street, Boston.
Kapellmeister **Giovanni Tronchi**, Direktor des Konservatoriums, Malmö.
Frau Dr. **Anna Wüstner**, Mähr.-Ostrau, Zwierzinagasse 19.
Guglielmo Zuelli, Direttore del Regio Conservatorio di musica in Parma (Italien).

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **M. Bauer**, Frankfurt a. M., jetzt: Eschenheimer Landstr. 50.
Dr. **Adolf Chybinski**, Krakau, jetzt: Privatdozent für Theorie und Geschichte der Musik a. d. k. k. Universität in Lemberg (Galizien), ul. Fredry Nr. 9, Pension.
Hermann Güttler, Musikredakteur d. Ostpreuß. Zeitung, jetzt: Königsberg i. P.-Amalienau, Regentenstr. 8.
J. C. Hol, Turin, jetzt: Waldkirch i. Breisgau.
S. Harrison Lovewell, Jenkintown, jetzt: Muskingum College, New Concord, Ohio.
Dr. **Carl Mennicke**, Trier, jetzt: Städt. Kapellmeister in Liegnitz i. Schles., Schubertstr. 12.
Musikdirektor Dr. **Walter Müller**, St. Gallen, jetzt: Emden, Ostfriesland, Ulrichstr. 81.
Professor Dr. **Johannes Wolf**, Berlin-Friedenau, jetzt: Berlin-Zehlendorf, Düppelstraße 191.

Ausgegeben Mitte Oktober 1912.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIV. Jahrgang. 1912/1913.

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

Vorbemerkung.

In der musikal. Zeitschriftenschau werden die in den erreichbaren wichtigeren musikalischen und allgemeinen Zeitschriften erschienenen Aufsätze über Musik und verwandte Gebiete registriert. Die Anordnung des Registers ist alphabetisch, und zwar nach sachlichen Schlagworten und Verfassernamen. Die Schlagworte sind durch fetten Druck kenntlich gemacht; die Verfassernamen sind lediglich Verweise auf das Schlagwort, unter dem ein Aufsatz des betreffenden Autors registriert wird. Die Titel der Aufsätze werden im allgemeinen wortgetreu wiedergegeben, ausgenommen, wenn Kürzung geboten erscheint oder wenn für mehrere Aufsätze gleichen Inhalts ein gemeinsamer gleichlautender Titel fingiert wird; wo jedoch der Titel mit dem Schlagwort genau oder im wesentlichen genau übereinstimmt, ist der Titel fortgelassen und nur der Name des Verfassers angegeben. Dieser ist durchweg nach dem Titel des zugehörigen Aufsatzes in Klammern gesetzt. Die bei den Artikeln »Besprechungen« und »Oper, Uraufführungen« gesperrt gedruckten Namen sind die Namen der Autoren und Komponisten der Werke, deren Besprechung registriert wird.

Für die laufend bearbeiteten Zeitschriften sind Buchstabensignaturen eingeführt; die Zahlen nach diesen bedeuten Jahrgang (Band usw.) und Heft (Nr. usw.), z. B.: Mk 10, 24 = Die Musik, 10. Jg., Heft 24. Die mit einem * versehenen Zeitschriften konnten wegen zeitweilig unterbrochener Lieferung nicht immer regelmäßig bearbeitet werden.

Außer den unten aufgeführten Zeitschriften werden ohne besondere Signatur aufgenommen: einmal Jahrespublikationen (Bachjahrbuch, Petersjahrbuch, L'Année musicale, Theaterkalender etc.), dann eine Reihe wichtigerer Zeitschriften allgemeinen oder verwandten Inhalts. (Zs. für Ethnologie, Süddeutsche Monatshefte, Zeitschrift für Ästhetik u. Allgem. Kunstwissenschaft etc.). Aufsätze aus anderen Zeitschriften und Zeitungen usw. werden aufgenommen, soweit sie dem Bearbeiter der Zeitschriftenschau zugehen.

In dem nun folgenden Verzeichnis ist zuerst die Signatur mit fettem Druck angegeben, dann der Titel der Zeitschrift mit Erscheinungsort, Verlag oder Verlagsadresse und Erscheinungsweise.

Abkürzungen: j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 2, j. 4 = jährlich 2 Hefte, 4 Hefte usw., Zs. = Zeitschrift, Ms. = Monatsschrift, Ztg. = Zeitung.

AL Ars et Labor. Musica e musicisti. Rivista mensile illustrata. Milano: Ricordi.
AMZ Allgemeine Musikzeitung. Wochenschrift für die Reform des Musiklebens der Gegenwart. Berlin W: Schillstr. 9. w.
BB Bayreuther Blätter. Deutsche Zs. im Geiste R. Wagners. Bayreuth. j. 4.
BfHK Blätter für Haus- u. Kirchenmusik. Langensalza: Beyer. m.
BW Bühne und Welt. Halb-Ms. für Theaterwesen, Literatur u. Musik. Leipzig: Wiegand.
Cae Caecilia. Maanblad voor Muziek. Organ der nederl. Tonkunstenaars Vereeniging. Amsterdam: Jan Luykenstraat 86. m.
CEK Korrespondenzblatt des ev. Kirchengesangvereins f. Deutschland. Leipzig: Breitkopf & Härtel. m.
Ch The Choir and musical Journal. London: 25—35 City Road. m.
CM La Cronaca Musicale. Pesaro: Nobili. m.
CO Cäcilienvereinsorgan. Regensburg: Pustet. m.
DAS *Deutsche Arbeiter-Sängerzeitung. Berlin NO. 18, Alex Kaiser. j. 6.
DB Die Deutsche Bühne. Amtl. Blatt des Deutsch. Bühnen-Vereins. Berlin: Oesterheld & Co. m. 2.
DCh Der Deutsche Chorgesang. Deutsche Gesangvereinszeitung. Gießen: Klein. m. 1—2.
DIZ Deutsche Instrumentenbauzeitung. Berlin-Schöneberg: Bahnstraße 29/30. m. 3.
DMMZ Deutsche Militärmusikerzeitung. Berlin, SW. 11: Parrhysius. w.
DMZ Deutsche Musikerzeitung. Offizielles Organ des »Allgem. Deutschen Musiker-Verbandes«. Berlin: Chausseestr. 131. w.
DS Deutsche Sängerbundeszeitung. Leipzig, Verlag des deutsch. Sängerbundes. w.
DTZ Deutsche Tonkünstlerzeitung. Berlin W. 57, Bülowstr. 81. m.
DV Das deutsche Volkslied. Zs. für seine Kenntnis und Pflege. Wien, Hölder. j. 10.
GBl Gregoriusblatt. Organ f. kathol. Kirchenmusik. Düsseldorf: Schwann. m. [nebst] Beiblatt: Gregoriusbote.
GM Le Guide musical. Revue internat. de la Musique et des Théâtres. Bruxelles: 3, rue du Persil. w.
GR Gregorianische Rundschau. Ms. für Kirchenmusik u. Liturgie. Graz: Styria.
Gr Die Grenzboten. Zs. f. Politik, Literatur u. Kunst. Berlin SW., Tempelhofer Ufer 35 a. w.
KW Der Kunstwart. München: Callwey. m. 2.
KwM Kwartalnik muzyczny. Warschau: Gebethner i Wolff. Posen: Niemierkiewicz. j. 4.
KZ Kartell-Zeitung. Officielles Organ des Sonderhauser Verbandes Deutscher Studenten-Gesangvereine. Hannover: Lavesstr. 28. m. 2.
M Le Ménestrel. Musique et Théâtres. Paris 2 bis, rue Vivienne. w.
MA Musical America. New York. w.
MAnt The musical Antiquary. H. Frowde. Oxford Univerity Press. j. 4.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

MACh Mitteilungen des geschäftsführenden Ausschusses des ev. kirchl. Chorgesang-Verbandes für die Prov. Brandenburg. Berlin. j. 4.
MC Musical Courier. A weekly journal devoted to music and its allied arts. New York: 214—218 William Street. w.
Me Der Merker. Österr. Zs. für Musik und Theater. Wien I, Schulerstr. 1. m. 2.
MfA Musik für Alle. Monatshefte zur Pflege volkstümlicher Musik. Berlin: Ullstein.
MIZ Musik-Instrumenten-Zeitung. Fach- u. Anzeigeblatt f. Musik-Instrumenten-Fabrikation, -Handel u. -Export. Berlin: Potsdamerstraße 80a. w.
Mk Die Musik. Berlin: Schuster & Löffler. m. 2.
MMG Mitteilungen f. d. Mozart-Gemeinde in Berlin. Berlin: Mittler & Sohn. j. 2.
MMR The Monthly Musical Record. London: Augener. m.
MN Musical News. London: 3, Wine-Office Court, Fleet Street. w.
MpB Musikpädagogische Blätter. Vereinigte Zeitschriften Der Klavier-Lehrer u. Gesangspäd. Blätter. Berlin: Lutherstr. 5. m. 2.
MpZ Musikpädagogische Zeitschrift. Organ des österreich. musikpädagog. Verbandes. Wien I., Reichsratsstraße 9. m.
MS Musica Sacra. Ms. zur Förderung der kathol. Kirchenmusik. Regensburg: Pustet.
MSal Der Musiksalon. Internat. Zs. für Musik u. Gesellschaft. Berlin-Wilmersdorf: Uhlandstraße 105. m. 2.
MSfG Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
MSH Musica Sacro-Hispana. Revista mensual Litúrgico-Musical. Bilbao: Mar & Cia.
MSt Musical Standard. A Newspaper for Musicians, Professional and Amateur. London: Reeves, 83 Charing Cross Road. w.
MT The Musical Times and Singing Class Circular. London: Novello & Co. m.
MuM Musikhandel und Musikpflege. Mitteilungen d. Vereins d. deutschen Musikalienhändler zu Leipzig. Leipzig: Verlag d. dtsch. Musikalienhändler. w.
Mns ΜΟΥΣΙΚΗ. Εικονογραφήμενον μουσικοφιλολογικὸν περιοδικόν. (La Musique. Revue musicale et littéraire illustré.) Constantinople-Péra: Rue Ahir 7. m.
NM *La Nuova Musica. Firenze, Via dei Cerretani 2. m. 2.
NMR The New Music Review and Church Music Review. New York, 21 East Seventeenth Street. m.
NMZ Neue Musikzeitung. Stuttgart: Grüninger. m. 2.
NS Nord und Süd. Deutsche Halb-Ms. Breslau: Schottlaender. m. 2.
NW Der neue Weg. Berlin SW: Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger. w.
NZM Neue Zeitschrift für Musik. Leipzig: Gebr. Reinecke. w.
OMZ Österr. Musikerzeitung. Offizielles Organ des »Österreich. Musikerverbandes«. Wien VI/1: Kaunitzgasse 33. w.
P Das Pianoforte. Zs. f. Technik u. Kunst der Tasten-Instrumente. Berlin, Großbeerenstraße 28D. m.
RG *Rassegna Gregoriana per gli studi liturgici e pel canto sacro. Roma: Piazza Grazioli. m.
RM La Revue musicale. Paris: 160 rue du Faubourg-Saint-Honoré. m. 2.
RMC Revista Musical Catalana. Bulleti de L'»Orfeó Català«. Barcelona: Carrer alt de Sant Perre 13. m.
RMI Rivista musicale Italiana. Torino: Fratelli Bocca. j. 4.
RMZ Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zs. für Musik. Köln: Marienburgerstraße 55. w.
S Signale für die musikalische Welt. Berlin, Potsdamerstr. 123. w.
SIM S. I. M. Revue mensuelle fondée p. l. soc. internat. de musique. Paris, 22 rue St. Augustin. m.
SIMG Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft. Leipzig: Breitkopf & Härtel. j. 4.
SMZ Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt. Zürich: Hug & Co. m. 3.
Sch Die Schaubühne. Wochenschrift für die gesamten Interessen des Theaters. Berlin W 62: Reiß.
Si Siona. Ms. für Liturgie u. Kirchenmusik. Gütersloh: Bertelsmann.
Sti Die Stimme. Zentralblatt für Stimm- und Tonbildung, Gesangunterricht und Stimmhygiene. Berlin SW 48: Trowitzsch & Sohn. m.
T Der Türmer. Ms. für Gemüt und Geist. Stuttgart: Greiner & Pfeiffer. m.
TM *Tidning för Musik. Helsingfors, St. Lotsgatan 12. m. 2.
To Deutsche Sängerzeitung Die Tonkunst. Berlin: Gitschinerstr. 81. m. 3.
VM La Vie Musicale. Revue bimensuelle de la musique Suisse et étrangère ... G. Humbert, Morges près Lausanne. m. 2.
ZfI Zeitschrift für Instrumentenbau. Leipzig: Thomaskirchhof 16. m. 3.
ZIMG Zeitschrift der internat. Musikgesellschaft. Leipzig: Breitkopf & Härtel. m.

Abert, Hermann, s. Besprechungen.
Ästhetik. Zwischen Scylla u. Charybdis. Bemerk. zur Ästhetik der Musik (Amplewitz), AMZ 39, 27ff. — Zur Psychologie des Tonkunstgenusses (Conze), MSal 4, 10/11. — Die Wahrnehmung musikalischer Eindrücke durchs Gesicht (Hennig), AMZ 39, 25f. — Allgemeines u. Besonderes z. Affektenlehre (Kretzschmar), Jahrbuch Peters 1911. — Tonartensymbolik zu Bach's Zeit (Wustmann), Bachjahrbuch 1911.
Affektenlehre s. Ästhetik.
Akkompagnement. A propos d'accompagnement (Hervé), Revue Grégorienne 2, 1. — Der »Basso ostinato« u. die Anfänge der Kantate (Riemann), SIMG 13, 4.
Akustik. Colour-music (Donaldson), MSt 38, 966. — Die Feinheit des Gehörs (Wethlo), MSal 4, 14/15.
Alaleona, Domen., s. Harmonie.
Albeniz, Isaac. (Saint-Jean), Revue Française de Musique, Lyon 1912, N. 1.
Alfermann, Marianne. (Droste), NMZ 33, 21.
Algarotti, Franc. Gluck e Wagner (D'Angeli), L'Evoluzione musicale, Lecce 1911 N. 3—6.
Altenburg, Wilh., s. Böhm, Sax.
Altmann, Wilh., s. Besprechungen, Berlin.
Amplewitz, Rud. F., s. Ästhetik.
Amsterdam. Het Kunstenaarshuis te Amsterdam (Robbers), Cae 69, 6.
Andersson, Otto, s. Sibelius.
Andoyer, Dom Raphael, s. Kirchenmusik.
Andro, L., s. Museen.
Antcliffe, Herbert, s. Musikfeste.

— de Lassus: La trompette (O. C.), RMI 18 4. — Lehr: Die moderne Orgel (Scheuermann), DIZ 13, 27. — Lindner: Wagner über »Tristan und Isolde« (Golther), Mk 11, 19. — Liszt: Briefe an Baron Augusz. Hrsg. v. W. v. Csapó (Mey), BB 35, 7/9. — Marx: Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Klavierwerke [Neuausgabe] (Schmitz), Ho 9, 12. — May: Brahms. Übs. v. Kirschbaum (v. d. Pfordten), KW 25, 23. — Monod: Lussy u. der musikal. Rhythmus, SMZ 52, 17. — Parry: Style in musical art (Mason), NMR 11, 128. — Pastor: Die Musik der Naturvölker . . (Capus), L'Anthropologie 23, 3/4. — Redenbacher: Chopin (Chybiński), ZIMG 13, 12. — Riemann: Musikgeschichte in Beispielen (F. T.), RMI 18, 4 u. (Steinhard), CO 47, 6. — Riemann: Beethoven's Streichquartette (v. d. Pfordten), KW 25, 22. — Ruta: Storia dell'Arpa (Sachs), ZIMG 13, 12. — Rutz: Musik, Wort u. Körper als Gemütsausdruck (Durra), MpB 35, 15. — Schering: Geschichte des Oratoriums (D. A.), RMI 18, 4. — Schmitz: Harmonielehre als Theorie . . (Bauer), ZIMG 13, 12 u. (Frey), Mk 11, 20. — Schütz: Stephen Heller (Scheibler), ZIMG 13, 10/11. — Sonky: Théorie de la pose de la voix . . . (Somigli), RMI 18, 4. — Soubies et de Curzon: Documents inédits sur le Faust de Gounod (Prod'homme), ZIMG 13, 12. — Stöhr: Musikal. Formenlehre (Schurzmann), MpB 35, 12. — Stumpf: Die Anfänge der Musik (G. C.), RMI 19, 2. — Stumpf: Beiträge zur Akustik u. Musikwissenschaft, 6. Heft (Capellen), Mk 11, 18. — Suomen Kansan Sävelmiä (Finnische Volksmelodien) II (Zoder), Mk 11, 20. — Tacchinardi: Acustica musicale (O. C.), RMI 18, 4. — Thibaut: La notation musicale (Otaño), MSH 5, 9. — Ulrich: Grundsätze der Stimmbildung . . . [»Una rettifica«] (Somigli), RMI 19, 2. — Vögely: Harmonielehre (Knayer), NMZ 33, 18. — Wagner: Autobiographie (Niecks), MMR 42, 498 f. — Wagner [Gesamtausgabe der Briefe] (Altmann), AMZ 39, 28/29. — Wagner: Schriften Bd. 11, 12 (G. C.), RMI 19, 2 u. (Golther), Mk 11, 19 u. (Mey), BB 35, 7/9. — Weber: Briefe an Grafen von Brühl. Hrsg. v. Kayser (Mey), BB 35, 7/9. — Weingartner: Die Symphonie nach Beethoven (Grunsky), BB 35, 7/9. — Weißmann: Berlin als Musikstadt (Storck), T 14, 12. — Welch: Six Lectures on the Recorder and other Flutes in Relation to Literature, MN 42, 1110. — The Westminster Hymnal (W. T. B.), MSt 38, 966. — Wetzel: Elementartheorie der Musik (Kleffel), MpB 35, 14. — H. Wolf: Kritiken. Hrsg. v. Batka u. Werner (F. T.), RMI 19, 2. — Wyzewa . .: Mozart (Grosfils), SIM 8, 4. — Van Zanten: Bel-canto des Wortes (Th. L.), NMZ 33, 19. — Zarnowiecki: Ozdoba Domu Bożego, IV (Mannucci), RG 11, 1—3.

Bettelheim-Gabillon, Helene, s. Wolf.

Beyschlag, Adolf, s. Händel.

Bie, Oskar, s. Oper.

Bilder (s. a. Ausstellungen). — Musik u. Musiker in der großen Berliner Kunstausstellung (Harzen-Müller), To 16, 21f.

Bizet, Georges (Schmitz), Ho 9, 11.

Blest-Gana, Willy de, (Casella) SIM 8, 5.

Blockx, Jan (v. M.), Cae 69, 6. — (Lyr), SIM 8, 6. — (de Rudder), GM 58, 23/24. — (Solvay), M 78, 22.

Bockhorn, M., s. Besprechungen, Gesang.

Boehm, Theobald. Zur Literatur über B. (Altenburg), ZfI 32, 30.

Böser, Fidelis, s. Orgel.

Bond, F. H., s. Musikfeste.

Bontempelli, Ettore, s. Wolf-Ferrari.

Bothe, Fr., s. Mahler.

Bouyer, Raymond, s. Oper, Paris.

Brahms, Joh. (s. a. Beethoven). — Eine Erwiderung an F. Weingartner (Cahn-Speyer), Mk 11, 18. — If B. came to Brummagem (Montagu-Nathan), MSt 38, 968.

Brambach, Kaspar Josef. (Puttmann), DAS 1912, 46.

Brancour, René, s. Musikunterricht.

Brandes, Friedr., s. Oper.

Brauer, Max, s. Musikfeste.

Breitkopf, Joh. Gottl. Im., s. Bach.

Breuer, Robert, s. Musikfeste.

Brod, Max, s. Smetana.

Bruckner, Anton. Das ursprüngliche Scherzo der »Romantischen« (Göllerich), Me 2, 12.

Brussel, Robert, s. Trouhanowa.

Bücherbesprechungen s. Besprechungen.

Bülow, Hans von. B.'s letzte Jahre . . . (Kundigraber), RMZ 13, 30/31.

Cahn-Speyer, Rudolf, s. Besprechungen, Brahms.

Calvocoressi, M. D., s. Schmitt.

Capellen, Georg, s. Besprechungen.

Capus, G., s. Besprechungen.

Carl, William C., s. Guilmant.

Casella, Georges, s. Blest-Gana.

Chajjâm, Omar. . . . The musical treatment (Ralph), NMR 11, 130.

Challier, Ernst, s. Liszt.

Charleston. A contemporary account of music in Ch. of the year 1783 (Sonneck), NMR 11, 129.

Chesaux, René, s. Musik.

Chilesotti, Oscar, s. Laute.

Chitz, Arthur, s. Beethoven.

ster OMZ 20, 36. — Décentralisation musicale (Auriol), SIM 8, 4 f. — Overproduction (Baker), MSt 38, 969. — Un frammento inedito di »discantus». (Baralli), RG 11, 1—3. — La musique e le futurisme (Chesaux), VM 6, 1. — Notes sur la vie musicale en Belgique (Closson), ZIMG 13, 10/11. — More about holiday music (Donaldson), MSt 37, 964. — Indian and Negro (Farwell), MA 16, 4. — Das Menschheitsideal in der Musik (Freudenberg), DTZ 10, 246. — Elemente der Musik . . . (Gürke), KZ 29, 7. — Erlebnisse auf einer Osterreise (Keller), MSal 4, 12/13. — Some illustrated music-books of the 17. and 18. centuries: english (Kidson), MAnt Juli 1912. — Konzert-Erlebnisse in Zentralasien (Kocian), Wiener Konzertschau 1, 17. — Die Musik als Kunst (Konschitzky), MSal 4, 12/13. — Die religiöse Vokalmusik in Ungarn (Krause), MpB 35, 12 f. — Symptoms of musical progress (Liebich), MSt 38, 969. — A musical tour in the Caucasus (Lineff). SIMG 13, 4. — Italian composers a basy band (Lonergan), MA 16, 4. — Winke über die Ernährungsweise musikausübender Personen (Lorand), MSal 4, 12/13. — Die Volksmusik der Südslaven (Major), Me 3, 12. — Lettres et souvenirs 1874 (Maréchal), M 78, 30. — Pathfinders of Russian music (Narodny), MA 16, 8. — The music of the future (Parker), MMR 42, 498. — Historia de la lengua musical (Pedrell), MSH 5, 9. — Das Sängerleben der Westschweiz (Platzhoff-Lejeune), Offizielle Festschrift zum Eidg. Sängerfest in Neuchâtel. — La musique ancienne à Paris 1910—11 (Prod'homme), ZIMG 13, 12. — Applied art in music (Ralph), MMR 42, 498 f. — Die Musik als Heilfaktor (Sachs) KZ 29, 6. — Die Musik im Zeitalter Rousseau's (Salm). DTZ 10, 247. — Musikalische Bildung (Schering). OMZ 20, 31. — Der Erfolg (Scholz), To 16, 18 f. — Musik und Pietät (Scholz), März, München 6, 33. — The reminiscences of a quinquagenarian (Shaw), NMR 11, 129. — Questioni scintifiche (Tacchinardi). NM 17, 240/41.

Musikalientitel, Alte (Prümers), MuM 14, 26/27.

Musikausstellungen. Die Kgl. Musikinstrumentensammlung zu Berlin (Martell), MuM 14, 32/33. — Lpz. musikpädadog. (Unger), NZM 79, 25. — Musikpädagogische Ausstellung in Leipzig (Willmann), NMZ 33, 21.

Musiker (s. a. Musikunterricht). — Die Mission und der Werdegang des Künstlers (von Mussa), RMZ 13, 30/31.

Musikfeste (s. a. Jacques-Dalcroze, Liszt). — Musikfeste (O. K.) NMZ 33, 19. — Festspiele und Festspielereien (Keyfel), S 70, 30. — Erinnerungen an die Eidgen. Sängerfeste 1842—1858 (Egli), Offiz. Festschrift zum Eidgen. Sängerfest in Neuchâtel. — Berichte: Das 6. deutsche Bachfest in Breslau: (Arnheim), MpB 35, 14. — (Ehrenhaus), Der Osten, Breslau, Jg 38, Juliheft — (Kamienski), Mk 11, 21. — (Ludwig), RMZ 13, 26/27. — (Mittmann), DMZ 43, 27. — (Riesenfeld), AMZ 39, 25 f. u. NMZ 33, 20. — (Rosenthal), MSal 4, 14/15. — (Schering), ZIMG 13, 10/11. — (Thiessen), DMMZ 34, 26 u. S 70, 26. — D. Stuttgarter Bachfest (Brauer), ZIMG 13, 10/11. — (Eisenmann), NZM 79, 24. — (Grunsky), MSal 4, 12/13. — (Richard), NMZ 33, 18 u. RMZ 13, 24/25. — (Schröter), S 70, 24 u. AMZ 39, 24 u. DMMZ 34, 24. — Das 47. Tonkünstlerfest des Allgem. Deutschen Musikvereins in Danzig: (B.), To 16, 17. — (Dorn), DMMZ 34, 24. — (Fitzau), RMZ 13, 22/23. — (Fuchs), NZM 79, 24. — (Kamienski), Mk 11, 18. — (Rögely), NZM 79, 28. — (Schaub), MpB 35, 12 ff. und DMZ 43, 23 f. — (Schünemann), NMZ 33, 19. — (Storck), T 14, 11. — Kölner Festspiele 1912 (Wolff), S. 70, 28. — Die Wiener Musikfestwoche: (Batka), AMZ 39, 27. — (Janetschek), To 16, 21. — (Keller), DMMZ 34, 27. — (Konta), MSal 4, 14/15. — (Reitler), BW 14, 24. — (Scheyer), S. 70, 27. — (Specht), Mk 11, 21 u. Me 3, 12. — (Stauber), NZM 79, 28. — (Stefan), AMZ 33, 20. — (Stefan u. Polgar), Sch 8, 28/29. — Die Schulfeste in Hellerau (s. a. Jacques-Dalcroze): (E. P. F.), MC 65, 1. — (L. W. B.), VM 5, 20. — (Breuer), Sch. 8, 28/29. — (Geißler), Mk 11, 21. — (Kaiser), S 70, 27. — (Liebscher), NZM 79, 28. — (Rasch), AMZ 39, 27. — (Storck), T 14, 11. — Das XIII. schweizerische Tonkünstlerfest in Olten. SMZ 52, 17. — (A. N.), NZM 79, 26. — (Isler), SMZ 52, 18. — (Nef), RMZ 13, 24/25. — (Schwabe), VM 5, 18 u. AMZ 39, 25. — (Trapp), NMZ 33, 19. — Das Brahmsfest in Wiesbaden DMZ 43, 24 u. (Dorn) DMMZ 34, 24 u. NMZ 33, 19 u. NZM 79, 24. — (Spanuth), S 70, 24. — (Tischer), RMZ 13, 22/23. — Lippisches in Detmold (Eichhöfer), NZM 79, 24. — (Lange), S 70, 24. — (Petzelt), RMZ 13, 22/23. — Schwedisches in Dortmund: NZM 79, 25. — (Friedhof), AMZ 39, 25. — (Spanuth), S 70, 25. — (Tischer), RMZ 13, 24/25. — (Willmann), NMZ 33, 19. — Die Kölner Opernfestspiele 1912 (Hiller), AMZ 39, 30/31.

Trapp, E., s. Musikfeste.
Tresch-Neumarkt, J. B., s. Kirchenmusik.
Trio. Il »Trio«. (D'Angeli), CM 16, 5/6.
Trompete. Les conques sonores dans la préhistoire. (Closson), GM 58, 27/28.
Trouhanowa, Les concert de danse de Mlle., (Brussel), SIM 8, 5.
Unger, Max, s. Musikausstellungen.
Urbach, Otto, s. Roth.
Vasa. Musiklivet i Vasa och »Vasakören«. (von Kothen), TM 2, 16. — Brage i Vasa. (Spjut), TM 2, 16.
Verdi, Gius. (s. a. Wagner). — V.'s Quattro pezzi sacri (Schmitz), Ho 9, 6. — Il sentimento religioso in V. (Setaccioli), Musica, Roma (1911), 31.
Vibration (s. a. Gesang). Sympathetic Vibration (Hunt), MN 43, 1114.
Viñaspre, Francisco Pérez de, s. Musikkongresse.
Viola. Die solistische Bedeutung der Altgeige, DMZ 43, 25.
Viola da Gamba, Über die, u. ihre Verwendung bei J. S. Bach (Döbereiner), Bachjahrbuch 1911.
Violine (s. a. Stainer). Einiges über den modernen franz. Geigenbau (F. P.), DIZ 13, 27. — Über die Violin-Abteilungen in den Lehrer-Seminaren (Debbelt), MpB 35, 14. — New violins for old (Montagu-Nathan), MSt 37, 965.
Vivell, Cölestin, s. Kirchenmusik, Musiktheorie, Noten, Quilisma.
Volbach, Fritz, s. Kirchenmusik, Musikinstrumente.
Volkslied s. Lied.
Volksmusik (s. a. Musik). Musikalische Volkserziehung, KW 25, 23 u. To 16, 22. — Volkskonzerte (Schwiegk), DMZ 43, 32.
Vuillermoz, Emile, s. Oper, Paris, Strawinsky.
Wagner, Rich. (s. a. Algarotti). Zur Parsifalfrage: DMMZ 34, 30 u. DB 4, 11 u. MuM 14, 34/35 u. (O. K.), NMZ 33, 20 u. (S. J.), Sch 8, 32/33 u. (Conze), To 16, 21 u. (Rutters), Cae 69, 7 u. (Schlesinger), Sch 8, 38 u. (Spanuth), S 70, 29 u. (Storck), T 14, 12 u. (Stümcke), BW 14, 23 u. (Welker), NW 41, 36. — Baireuth (Chop), Reclam's Universum, Leipzig 28, 46. — Genio e ingegno musicale. R. Wagner — Gius. Verdi (Fara), CM 16, 7/8 ff. — Eine Tannhäuser-Reminiszenz (Friedrich-Materna), Me 3, 12 u. Wiener Konzertschau 1, 17. — Bayreuth (Göttmann), DTZ 10, 248. — W.'s Einfluß auf die Opernproduktion der Gegenwart (Jacobi), Me 3, 13. — Eine Doppelfuge von W. (Istel), Mk 11, 19. — Herzeleide (Junk), BB 35, 7/9. — W. u. Schumann (Kapp), Mk 11, 19 f. — W. . . . im Urteil der Zeitgenossen (Kohut), NZM 79, 29. — Die erotische Biographie W.'s (Lucka), Mk 11, 19 f. — Studi critici sul »Tristano e Isotta« (Rusca), RMI 19, 2. — Wagneriana (Rutters), Cae 69, 8. — Bayreuther Betrachtungen (Schmid), DTZ 10, 248. — Die Erstaufführung von »Lohengrin« in Norwegen (Schmidt), S 70, 29. — W. und eine neue »Lehre vom Wahn« (Schmitt), BB 35, 7/9. — Zum Drama W.'s [Besprechungen] (Schumann), NZM 79, 25. — W. u. das k. k. Hofoperntheater in Wien (Frhr. v. Seydlitz), Mk 11, 19 f. — Bayreuth in südlicher Beleuchtung (Spiro), ZIMG 13, 12.
Wallace, William Vincent. (Flood), MT 53, 833.
Wallfisch, J. H., s. Musikfeste.
Waltershausen, Hermann W. v., ein neues musikdramatisches Talent (Storck), T 14, 9.
Weber, K. M. v. (s. a. Berlioz). W.'s Oberon (Zepler), MfA 8, 94.
Weber-Robine, Friedrich, s. Orgel.
Weimar, G., s. Notenschrift.
Weimar, Heinrich, s. Musikfeste.
Weißmann, Adolf, s. Besprechungen.
Welker, Leonhard, s. Oper, Wagner.
Wells-Harrison, W., s. London.
Wesley, Samuel Sebastian. (Prendergast), ZIMG 13, 10/11.
Westerby, Herbert, s. Beethoven.
Wethlo, Franz, s. Akustik.
Wetzel, Hermann, s. Besprechungen, Rhythmus, Schumann.
Wiegand, C. Friedr., s. Synkope.
Wien. Die Wiener Volksoper 1911/12 (Hoffmann), NMZ 33,21. — Die Eröffnung des Schubert-Hauses (Naaff), DS 4, 26.
Wieser, Laura, s. Musikunterricht.
Willmann, Franz E., s. Musikausstellungen, Musikfeste.
Winkler, Arnold, s. Liszt.
Winter, M., s. Musikfeste.
Wittko, Paul, s. Liszt.
Woffingtons, The, of Dublin. (Lawrence), MAnt. Juli 1912.
Wolf, Hugo. (Austin), MT 53, 833. — (Bettelheim-Gabillon), Voss. Ztg. Sonntagsbeilage, 1912, 36.
Wolf-Ferrari, Ermanno. Il »Segreto di Susanna« (Bontempelli), RMI 18, 4.
Wolff, Karl, s. Musikfeste.
Wolffheim, Werner, s. Bach.
Wynen, Otto, s. Oper.
Young, Will. (Hennerberg), MN 42, 1112.
Zanten, Cornelie van, s. Gesang.
Zepler, Bogumil, s. Kreutzer, Oper, Weber.
Zielinsky, Jaroslaw de, s. Debussy, Ravel.
Ziller, Franz, s. Oper.
Zoder, Raimund, s. Besprechungen.
Zschorlich, Paul, s. Dirigieren.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 2. Vierzehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Edgar Tinel.

Am 28. Oktober starb in Brüssel nach längerer Krankheit, allen Fernerstehenden aber sehr unerwartet, Edgar Tinel, der Direktor des Brüsseler Konservatoriums und Vorsitzender der Landessektion Belgien unserer Gesellschaft, deren Ziele er mit großem Interesse verfolgte, im Alter von 58 Jahren. Unsere Gesellschaft empfindet die Trauer des belgischen Volkes für ihren bedeutendsten gegenwärtigen Komponisten lebhaft mit, hat sich doch Tinel durch sein herrliches Oratorium Franziskus Weltruhm erworben, wie er überhaupt zu den hervorragendsten Komponisten der Gegenwart gehörte. Von seinen späteren, nach dem Franziskus geschriebenen Werken harren das Musikdrama Godoleva und die dramatische Legende Katharina, die beide auch oratorisch aufgeführt werden können, noch der allgemeinen Würdigung. Nicht einmal vier Jahre sollte Tinel die Stelle des ersten Musikers in Belgien als Nachfolger Gevaert's bekleiden, welche Stellung er mit der weit bekannt gewordenen Rede über die Kunst J. S. Bachs antrat. In ihr gab Tinel seiner künstlerischen Überzeugung weitgehendsten Ausdruck, indem er ausführte, daß der zukünftige liturgische Stil der Musik, der »universelle Stil«, wie ihn Pius X. im Auge habe, von Bach kommen werde. »Bach ist kein Musiker, Bach ist die Musik selbst.«

Amtlicher Teil.

Der gegenwärtige Vorstand des Präsidiums wurde am 1. Oktober 1910 gewählt, und nach Satzung 3, gemäß der kein Inhaber von Vereinsämtern für mehr als zwei Jahre gewählt werden kann, läuft seine Amtsperiode am 30. September 1912 ab. Nach § 7 der »Besonderen Bestimmungen über das Präsidium« wurde das Wahlverfahren im August—September durch Versendung von Stimmzetteln an die jenem Paragraphen gemäß zum Wählen berechtigten 19 Personen eingeleitet. Achtzehn Stimmen wurden abgegeben; sie sind einheitlich für die Wahl der drei folgenden Personen für eine Amtsperiode, die zwei Jahre vom 1. Oktober 1912 an nicht überschreitet, d. h., als Vorsitzender: Dr. Jules Ecorcheville in Paris; als Schriftführer: Dr. Charles Maclean in London; als Schatzmeister: Geheimer Hofrat Dr. Oskar von Hase in Leipzig. Diese Herren haben sich zur Annahme des Amtes bereit erklärt, und bilden demzufolge nunmehr den Vorstand.

Im Auftrag:

London, 30. September 1912. **Charles Maclean.**

Redaktioneller Teil.

A Monsieur le Dr P. Wagner, professeur à l'Université catholique de Fribourg[1]).

Monsieur,

Vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer un tiré à part de l'article, que vous avez publié dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* (17e an.) sur la rythmique des neumes. Je l'ai lu avec la plus grande attention et il m'a vivement intéressé.

---

1) Der vorliegende »Offene Brief« fand sich unter den Papieren des verstorbenen Gelehrten Antoine Dechevrens S. J. und ist uns von seinem Bruder, Herrn Marc Dechevrens S. J. zur Verfügung gestellt worden. Als »*Note préliminaire*« sei noch folgendes hinzugefügt:

Le R. P. Antoine Dechevrens S. J. a eu certainement l'intention de modifier la forme de sa réponse au Dr Wagner, car on a retrouvé le commencement d'une nouvelle redaction où la défense du Mensuralisme ne devait être dirigée à l'adresse de personnne, mais était présentée à tous ceux qu'intéresse la question du Chant Grégorien. Les recherches faites par le R. P. A. Dechevrens et les importants résultats auxquels il était arrivé devaient manifestement lui susciter, à tort ou à raison, des adversaires dans l'Ecole opposée à la sienne. Il s'est plaint à maintes reprises que les mêmes attaques fussent sans cesse renouvelées sans qu'on prît soin de lire un peu attentivement ce qu'il avait publié à différentes époques. Laissons donc au chef de l'Ecole mensuraliste une dernière fois la parole sous la forme qui lui avait tout d'abord parue convenable et nécessaire, bien qu'il ait voulu ensuite, par délicatesse, plutôt exposer à nouveau ses idées que répondre à une attaque personnelle.

Pouvait-il en être autrement, alors que vous, l'un des chefs les plus en vue de l'Ecole opposée à la nôtre, vous faites un pas si décisif pour vous rapprocher de nous sur ce point capital de la valeur rythmique des neumes élémentaires? Le principe étant posé d'une différence de valeur dans les sons et dans les neumes grégoriennes, il aura inévitablement ses conséquences, et elles ne pourront que combler peu à peu la distance qui nous sépare encore. Dieu le veuille!

Mais, Monsieur, vous ne serez pas étonné si je dis que tout, dans votre opuscule, n'est pas de nature à me satisfaire également. Quand vous exposez le résultat de vos recherches personnelles sur les neumes et leur valeur rythmique, vous êtes dans le vrai, il n'y a, je crois, rien à objecter sérieusement. Mais lorsque vous venez à la critique des systèmes et des Ecoles opposées, je ne trouve plus la même exactitude et il serait difficile, je crois, aux auteurs de ces systèmes, aux chefs de ces Ecoles, de se reconnaître dans le portrait que vous tracez d'eux.

Quoi qu'il en soit des autres, permettez que je plaide pour moi et pour notre Ecole du rythme musical, que vous mettez également en cause. L'autorité, que vous vous êtes acquise dans votre Ecole, ne peut que donner un grand poids à vos écrits. On nous jugera donc d'après ce que vous dites de nous et l'on ne songera guère à recourir aux sources, c. à d. à nos propres ouvrages. Ainsi s'accréditera et se perpétuera une opinion complètement fausse, contre laquelle maintes fois nous avons vainement protesté, notre voix se perdant dans le désert, faute d'un écho pour la répéter aux oreilles du public. Peut-être que, grâce à vous, Monsieur, elle sera cette fois mieux entendue.

De moi personnellement et de mon œuvre, vous dites surtout deux choses dans votre opuscule: 1° Toutes mes recherches sur les neumes et leur valeur rythmique sont plus *théoriques* que *pratiques.* Elles manquent de base, n'ayant pas été faites suivant une méthode vraiment scientifique; on peut admirer leur logique, c'est le point de départ qui fait défaut.

2° Persuadé *a priori* qu'il ne peut y avoir de musique sans un rythme mesuré à la moderne, je me suis donné la tâche de restituer cette mesure aux mélodies grégoriennes. Je la cherche donc et il faut que je la trouve dans les neumes des manuscrits de St. Gall; coûte que coûte, c'est une camisole de force, que les mélodies devront enfiler, afin de marcher toujours à pas comptés, comme nos mélodies modernes.

Je crois, Monsieur, reproduire fidèlement votre manière de nous apprécier, moi et mon Ecole. Or, c'est là une double erreur, que vous auriez pu éviter par une lecture un peu plus attentive de mes ouvrages. J'en appelle à votre loyauté, vous jugerez vous-même de ce qu'il en est.

I.

Défaut de méthode scientifique.

Mes études sur le chant ecclésiastique datent de plus de 50 ans. J'étais au Séminaire alors et je désirais beaucoup voir clair dans cette question grégorienne, que les travaux de quelques érudits venaient de mettre à l'ordre du jour. Au Séminaire nous suivions pour le chant l'édition Lambillotte, qui ne nous paraissait ni meilleure ni pire que les autres, mais qui était loin cependant de répondre à toutes les questions que je me posais, particulièrement sur le rythme du chant grégorien. L'idée ne me venait cependant

pas qu'on pût d'aucune manière assimiler le plain chant à la musique moderne; comme tout le monde, au contraire, je m'en tenais à l'axiome que le plain chant n'a aucune mesure et doit être chanté *planissime*, bien également.

Peu à peu cependant le doute sur ce point entrait dans mon esprit. La raison de cette différence si essentielle entre le plain chant et la musique ne m'apparaissait d'aucun côté; on la supposait comme un axiome indiscutable, une sorte de postulat qu'il faut admettre avant toute démonstration, bien qu'il n'ait en lui-même ni évidence ni réelle certitude. Cela ne pouvait me suffire; je résolus d'étudier cette question plus à fond.

Pour y mieux parvenir, puisqu'il s'agissait d'une musique ancienne toute différente de la nôtre, il me parut indispensable de pouvoir en quelque sorte la situer dans son milieu et, pour cela, d'acquérir tout d'abord des notions bien exactes sur la musique en général et sur son rythme, puis sur les divers systèmes de musique qui ont existé anciennement et qui ont dû avoir avec la musique grégorienne des rapports plus ou moins étroits. La connaissance des unes m'aiderait certainement à mieux comprendre la dernière et de leurs relations bien constatées jaillirait la lumière sur nombre de points encore obscurs.

Je mis à cette étude d'assez longues années. Les résultats, que j'ai consignés dans le 1er vol. de mes *Etudes de science musicale* peuvent démontrer que ce ne fut pas un temps perdu. Ainsi creusais-je les tranchées qui devaient me permettre d'approcher la place de plus près et finalement de l'emporter.

Direz-vous, Monsieur, que ce n'était pas là un procédé scientifique, et pouvais-je mieux remonter aux sources mêmes du sujet à traîter? Parmi ceux qui se sont occupés de la question grégorienne, combien se sont astreints à suivre une méthode préliminaire aussi rationnelle? Mais ce n'était encore qu'un travail d'approches; restait à attaquer la place et à en devenir maître, si possible.

Par rapport donc à la musique grégorienne, je constatai premièrement ses étroites affinités avec toutes les musiques liturgiques des Eglises orientales, grecque, syrienne, arménienne, géorgienne, copte, etc. . . . La théorie fondamentale est la même partout, celle de l'*octoechos* ou des 8 modes surtout les caractérise essentiellement et leur donne à toutes un air de famille indéniable. Si cette théorie n'est plus nulle part ce qu'elle était dans le principe, les ressemblances demeurent et il ne semble même pas impossible de refaire l'unité primitive, grâce à une tradition musicale encore vivante parmi les populations arabes de l'Afrique, issues des populations chrétiennes antérieures à la conquête musulmane.

Voir sur tout cela *Etudes de science musicale*, tome I. Appendices II, III et IV.

Ces affinités théoriques entre les diverses musiques liturgiques de l'Orient et de l'Occident posaient naturellement la question: en est-il de même au point de vue du rythme, et la pratique universelle des Eglises d'Orient n'est-elle pas le plus sûr moyen de retrouver la pratique ancienne de l'Eglise romaine? J'étudiai donc cette pratique du rythme chez les Chrétiens de la Grêce et de l'Orient. On en trouvera les données réunies dans *Et. de sc. mus.* tome I. appendice II. chap. VII — tome II. 2e part. chap. II — *Les Vraies mélodies grégoriennes.* ch. II. — *Le rythme grégorien. Réponse à M. Pierre Aubry.*

Cette question une fois élucidée, je voulus éclaircir la seconde: qu'en a-t-il été autrefois du rythme dans la musique grégorienne? Mais comment le savoir? Deux moyens seulement s'offraient pour cela: 1° par les Maîtres qui ont pratiqué ce rythme durant des siècles et qui l'ont enseigné aux autres — 2° par les manuscrits, qui nous en ont conservé la notation usuelle. —

En pareille question, évidemment, c'est au témoignage des Maîtres qu'il faut recourir tout d'abord et principalement. Outre que les manuscrits sont écrits dans une langue jusqu'ici inconnue et qu'il s'agissait de déchiffrer, ils ne peuvent être par eux mêmes que des témoins muets; ils n'ont de sens et de valeur que par leur confrontation avec l'enseignement des maîtres, auxquels, d'ailleurs, nous sommes redevables du système de notation qu'ils renferment.

Cherchons donc premièrement dans les ouvrages des Maîtres la tradition de leur doctrine rythmique; la notation des manuscrits nous deviendra plus claire, lorsque nous aurons pour l'interpréter un enseignement autorisé et que l'accord nous apparaîtra manifeste entre la doctrine des uns et la pratique des autres

Alors (*Et de sc. mus.* t. II. 1e p. ch. I à VII.) j'ai extrait des auteurs qui ont écrit sur la musique ecclésiastique, depuis le IVe siècle jusqu'au XIXe, tout ce qui concerne le rythme du chant. Je n'ai rien omis, que je sache, j'ai reproduit les auteurs en entier et avec tout le contexte, et l'on ne m'a jamais fait le reproche d'une infidélité quelconque.

Or, du rapprochement de tous ces textes, il ressort manifestement deux choses: 1° du IVe au XIIe siècle, l'accord est parfait entre tous les maîtres; ils ont tous une même manière de s'exprimer, tous enseignent une même doctrine. Et cette doctrine, prise dans son sens naturel et obvie, le seul raisonnable en pareille matière, est celle des musiciens de tous les temps: elle nous révèle dans la musique grégorienne l'existence d'un rythme musical, formé de durées longues et de durées brèves régulièrement ordonnées dans le chant et pouvant être mesurées, battues, à l'instar des pieds dans la poésie métrique. Qu'on les lise attentivement, sans idée préconçue et en les rapprochant tous les uns des autres, on devra reconnaître que leurs paroles sont claires, leur doctrine évidente et sans le moindre désaccord entre eux.

2° Mais à partir du XIIe siècle, cet accord cesse, la doctrine se modifie de diverses manières; la musique grégorienne devient le plain chant, le rythme disparait et fait place, ici à l'égalité absolue de toutes les notes, là à l'arbitraire pur et simple des chanteurs. Le chant liturgique est en pleine décadence, et de cette décadence, l'histoire nous révèle clairement l'origine, les progrès et le résultat final.

J'étais donc en présence d'un fait nettement démontré: au point de vue du rythme du chant, il y a eu dans l'Eglise romaine deux doctrines, deux traditions successives, opposées l'une à l'autre, la 1ère en faveur d'un rythme musical, la 2de affirmant le non-rythme par l'exclusion des éléments essentiels à un rythme véritable. Et l'on sait que, depuis lors, une étude plus approfondie des manuscrits du chant est venue confirmer l'existence de cette double tradition. La doctrine des Maitres était donc ici d'accord avec le témoignage des manuscrits.

De ces deux traditions, laquelle était la vraie? Evidemment la 1ère;

d'autant plus qu'elle concordait pleinement avec la tradition universelle des Eglises orientales. J'ai donc rejeté l'autre, pour me tenir à celle-là et chercher par elle la solution du problème rythmique dans la musique grégorienne. Raisonnablement et en bonne critique, pouvais-je faire autrement?

Mais à côté des Maîtres qui ont transmis dans leurs livres la doctrine rythmique, il y a les manuscrits où se trouve notée la pratique du rythme. L'accord existe-t-il entre eux? Peut-on retrouver dans la notation des manuscrits tout ce que nous a appris l'enseignement des Maîtres, et en retour cet enseignement peut-il nous expliquer le langage de ces témoins muets?

Ce rapprochement, je l'ai fait avec tout le soin et toute la bonne foi possible. Tous les trésors de la Bibliothèque de St Gall, sans négliger les autres, ont été explorés longuement et sérieusement; la notation romanienne, étudiée à la lumière des enseignements des Maîtres occidentaux en même temps que de la pratique orientale, m'a permis de constater le complet accord des uns et des autres.

Après certains tâtonnements bien explicables en une question aussi obscure, j'ai pu donner à presque tous les signes de la notation romanienne leur signification et leur valeur rythmique, non par un procédé arbitraire et de pure fantaisie, comme on le croit faussement, mais toujours en appuyant mes interprétations sur des faits et sur des témoignages qui me paraissent vraiment solides.

Voir pour cela *Etudes de sc. mus.* tome II. 2e partie. — chap. IV, V et VI. — *Les Vraies mélodies greg.*-chap. III. — *Les Voix de St Gall.* IIe an. No 6. Nov.-déc. 1907. —

Niera-t-on que ce soit là un procédé parfaitement rationnel, une méthode toute scientifique? Je n'ai pas fait étalage d'érudition, c'est vrai; je n'en suis pas moins toujours remonté aux sources, étudiant les doctrines dans leurs auteurs, les manuscrits dans les bibliothèques, et n'affirmant rien qu'à bon escient. Tous ceux qui me critiquent pourraient-ils en dire autant?

II.

Notre Ecole rythmique.

Je regrette, Monsieur, d'avoir à relever ici une méprise, pour ne rien dire de plus, fort étonnante de votre part. Voulant critiquer notre système de rythme musical dans le chant grégorien, vous en faites une description, où pas un seul trait n'est véritable et qui, si elle n'était de vous, passerait à bon droit pour une caricature méchante et déloyale. J'aime mieux croire que vous ne nous avez jamais lu; c'est déjà assez grave pour un critique.

Nous affirmons l'existence dans la musique grégorienne d'un rythme vraiment musical; c'est notre thèse, oui, et nous la soutenons énergiquement. Mais, Monsieur, nous disons *rythme*, nous ne disons pas *mesure* moderne, et je ne vous ferai pas l'injure de penser que vous soyez assez peu musicien pour confondre l'un avec l'autre.

Sans doute, une mesure des durées est nécessaire dans le rythme; on le savait autrefois aussi bien et mieux qu'aujourd'hui. «Quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit» (Hucbald, *Commem. brevis*). Mais il y a mesure et mesure; la musique ancienne, chez les Grecs et ailleurs, ne se mesurait pas de la même manière que notre musique moderne, bien que le rythme soit essentiellement le même en toute musique.

Pour mesurer leur rythme, les Grecs se servaient du *pied*, qui est un composé de temps premiers diversement répartis entre l'*arsis* et la *thésis* de la mesure; et cette diversité des pieds faisait aussi la différence des trois genres de rythme: iambique, dactylique et péonique.

Les Grecs modernes et toutes les Eglises orientales ont une mesure de leur rythme beaucoup plus simple: c'est le *Chrónos* ou temps rythmique. Cette mesure, chez eux, ne se compose pas en pieds, bien qu'elle renferme également une thésis et une arsis, un frappé et un levé.

Notre musique moderne, elle aussi, fait usage du temps rythmique ou chronos, mais elle le compose pour en faire ses mesures à 2 temps, à 3 temps, à 4 temps, binaires et ternaires. C'est qu'elle introduit dans la mesure de son rythme un élément dont les autres musiques ne tiennent pas compte, *l'accent métrique.* Toute mesure moderne se compose nécessairement d'un temps fort ou accentué et d'un, deux ou trois temps faibles, atones. C'est ce qui distingue essentiellement la mesure du rythme moderne de toute autre mesure rythmique.

De plus, il faut observer que le rythme en musique, même dans notre musique moderne, peut être de deux sortes: ou simplement *isochrone*, à temps égaux; ou à la fois isochrone et *isométrique*, c. à d. à temps et à mesures ou pieds égaux. L'isochronie est essentielle à toute espèce de rythme; il n'y a pas de musique, où les temps soient irréguliers, tantôt plus longs et tantôt plus courts. C'est ce que dit Hucbald de St Amand dans son traité *Commem. brevis*:

«Inæqualitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet, non per momenta neuma quælibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur... Verum omnia longa æqualiter longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus... Omnia quæ diu, ad ea quæ non diu legitimis inter se morulis numerose concurrant, et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur».

Et il ajoute un peu plus loin: «Quæ canendi æquitas rythmus græce, latine dicitur numerus».

Il n'en est pas de même de l'isométrie; elle est observée dans tel genre de rythme et ne l'est pas dans tel autre. Le rythme grec était isométrique, formé de pieds semblables ou pouvant être battus de la même manière. Notre musique moderne est généralement isométrique, composée de mesures égales, à 2, 3 ou 4 temps. Mais elle peut aussi n'être qu'isochrone, sans mesures déterminées; et alors son rythme est *libre*, par opposition au rythme *mesuré* qui est isométrique. Le rythme des Eglises orientales est, lui aussi, un rythme libre, isochrone, mais non isométrique, le chronos, qui est sa seule mesure, ne se composant jamais en pieds ni en mesures modernes.

Toutes ces notions sur le rythme musical sont indispensables à qui veut s'éviter bien des méprises et des erreurs dans cette question du rythme grégorien. Elles sont assez rares cependant parmi les musiciens; aussi comprendra-t-on l'utilité, la nécessité même des études préliminaires, auxquelles j'ai cru devoir m'appliquer avant d'aborder le sujet principal, celui du rythme dans la musique ecclésiastique.

Quand donc nous parlons de rythme musical dans le chant grégorien, c'est mal raisonner que d'en conclure à un rythme *mesuré* plutôt qu'à un rythme libre. Ce peut être l'un ou l'autre, car tous les deux sont également musicaux, tout en étant d'espèce differte.

Or, dans nos écrits, ni moi ni aucun des écrivains de notre Ecole nous

n'avons enseigné que le rythme grégorien fût mesuré à l'instar de la musique moderne. Qu'on veuille bien lire attentivement ce que, dès le commencement, j'ai écrit sur ce sujet au tome II des *Etudes de sc. mus.* 2e p. chap. II et III; puis plus tard, dans les *Vraies mélodies grégoriennes*, ch. II. p. 29; il n'y est question que du chronos, et j'affirme expressément que la musique grégorienne sous ce rapport ne ressemble ni à la musique des anciens Grecs ni à notre musique moderne. Le chronos, temps rythmique ou pied grégorien est toujours simple, comme il le serait dans le rythme libre de la musique moderne, si on venait à en faire usage.

Je reconnais toutefois que, dans mes traductions neumatiques, une chose a pu d'abord induire en erreur: ce sont les 30 messes traduites des manuscrits de St Gall et insérées au tome III des *Etudes de sc. mus.* Il semble, en effet, qu'elles sont notées en mesures à 2 et à 3 temps. Il n'en est rien cependant, elles le sont en *chronoi*, tels que je les comprenais alors.

Aussi avais-je eu soin d'avertir le lecteur: «la traduction des 30 messes, que nous insérons ici, est en quelque sorte la résultante de tout le travail accompli au cours de cette IIIe Etude sur le rythme grégorien. On ne la comprendrait donc point, si l'on n'avait tout d'abord parcouru attentivement et bien saisi les explications qui précédent. Je ne puis qu'y renvoyer le lecteur».

Avant donc de se prononcer sur ce point, il aurait fallu commencer par acquérir une connaissance exacte de la doctrine enseignée dans l'ouvrage. Une saine critique faisait de cette précaution un devoir rigoureux; s'en affranchir ne pouvait, comme cela a eu lieu, que conduire à une méprise et engendrer l'erreur. Mais il y a plus.

Lorsque parurent les *Etudes de science musicale*, j'en étais encore, par rapport à la vraie signification des neumes sangalliennes, à une époque d'incertitude et de tâtonnements. Je cherchais la valeur du chronos et sa représentation exacte dans les neumes. J'ai été trompé sur ce point par deux auteurs que je croyais sûrs et qui ne l'étaient point. Je m'en suis expliqué nettement dans une note, à la page 98 des *Vraies mélodies grégoriennes.*

C'est après cette note que j'ai donné en 7 tableaux une traduction plus exacte des neumes, telles qu'on les trouve dans la notation romanienne de St Gall. Aujourd'hui encore je n'ai presque rien à changer dans ces tableaux. Ils résument tout notre système rythmique grégorien, et on les trouvera appliqués dans tous les exemples de mon dernier ouvrage «*Composition musicale et composition littéraire*».

Cela étant, nul n'avait plus le droit de nous opposer la traduction des 30 messes au tome III des *Etudes de science musicale.* Les *Vraies mélodies grégoriennes* contiennent le *Vespéral des dimanches et fêtes* traduit des neumes de St Gall, d'après les tableaux précédents et en double notation: neumes romaniennes au-dessus, notes modernes au-dessous. On a là 118 pages de mélodies grégoriennes rythmées selon notre système, non en mesures modernes, mais en rythme libre, isochrone, en temps rythmiques simples.

Voilà les exemples — et ils sont, certes, assez, nombreux — auxquels il fallait se reporter pour connaître la doctrine de notre Ecole en fait de rythme grégorien. Est-ce faire preuve de probité scientifique de n'en tenir aucun compte et de ne nous opposer toujours que des traductions antérieures (mal interprétées, d'ailleurs) et qui pour nous-mêmes n'ont plus aucune valeur?

Donc, encore une fois, Monsieur, je proteste contre la manière, dont vous présentez les doctrines rythmiques de notre Ecole, soit dernièrement dans votre article du *Jahrbuch Peters*, soit auparavant déjà dans *Neumenkunde*. Vous avez bien le droit, assurément, de critiquer nos doctrines et de montrer en quoi elles pèchent; mais c'est à la condition de nous prendre tels que nous sommes, sans nous faire passer pour ce que nous avons toujours refusé d'être.

Deux mots encore, avant de finir, sur l'une ou l'autre difficultés au sujet de nos traductions rythmiques.

1° J'ai donné dans les *Vraies mélodies* deux traductions des antiennes du Vespéral: une traduction littérale, en rythme ancien et libre; l'autre, en rythme moderne et mesuré. Or, j'ai appelé cette dernière version plus parfaite que la première. N'est-ce donc pas à rythmer les mélodies grégoriennes de cette manière que tend notre Ecole, et n'a-t on pas quelque raison de nous le reprocher?

Je réponds tout d'abord que, même dans cette supposition, ce n'est du moins pas dans les manuscrits que je prétends trouver cette traduction en rythme moderne; je n'y vois, au contraire, qu'un rythme libre et sans mesures composées. La vérité scientifique demeure donc intacte, et cela suffit.

Que si, par un travail personnel je crois pouvoir modifier avantageusement le rythme des mélodies et, de libre qu'il est dans les manuscrits, le rendre mesuré, c'est une question toute différente, un simple essai, que je laisse à l'appréciation des musiciens. Ils ne la confondront certainement pas avec la version littérale des mélodies.

Mais j'ajoute ceci: selon mon opinion, à moi, et c'est une opinion que je crois très plausible, le rythme mesuré me paraît effectivement supérieur au rythme libre, parce qu'il renferme des éléments rythmiques que n'a pas l'autre. Néanmoins, j'ai renoncé à en faire l'application aux mélodies grégoriennes, et voici pourquoi: à part un petit nombre de ces méledies, dont la facture est assez semblable à la nôtre, toutes les autres ont été composées d'après un système musical, où l'accentuation rythmique n'entrait pour rien et ne servait pas, comme chez nous, à ordonner les temps en séries régulières. Il en résulte que, si dans ces mélodies on veut composer les temps rythmiques en mesures à 2, à 3 ou à 4 temps, l'accentuation est défectueuse, les temps forts et les temps faibles bien souvent ne sont pas à leur place, le rythme est détruit ou, du moins, rendu boiteux. Toutes les fois donc qu'une mesure régulière ne pourrait que lui nuire, mieux vaut assurément laisser à cette musique son rythme naturel, rythme libre et simplement isochrone.

On demande encore pourquoi, dans mes traductions des neumes, les mêmes signes ne sont pas toujours traduits de la même manière, mais tantôt sont brefs et tantôt sont longs ou moyens. Les *Neumenkunde* p. 262 en citent des exemples tirés des premières antiennes du Vespéral dans les *Vraies mélodies grégoriennes*.

Sans doute, et les exemples ne manquent pas, en effet; mais ils ne peuvent surprendre que ceux qui ne connaissent pas notre système et n'ont rien lu des explications que j'ai données sur ce point, dans *Etudes de sc. mus.* 2e p. ch. VI, et dans les *Vraies mélodies*, ch. III. Pour comprendre nos traductions rythmiques, il faut évidemment posséder toutes les notions renfermées dans ces deux chapitres.

III.

Remarques complémentaires.

C'est d'hier seulement, Monsieur, que datent vos premières découvertes sur la valeur rythmique des neumes élémentaires; il y a des années que l'étude comparée des Maîtres et des manuscrits anciens nous a mis en possession de ce résultat; l'école bénédictine a tenu à l'ignorer jusqu'ici. Depuis lors cependant, nous ne sommes pas restés stationnaires, nous avons continué d'avancer et nous sommes parvenus à bien d'autres résultats, que peut-être avec vos moyens vous ne découvrirez jamais.

Constater la valeur rythmique des trois signes neumatiques élémentaires, c'est très-bien, et je m'en réjouis en vous félicitant; mais prétendre avec cela seul traduire les manuscrits et donner aux mélodies leur vrai rythme, c'est par trop simpliste. L'abbé Raillard en a fait autant, et même plus, il y a bien des annés; ses traductions sont demeurées sans valeur, parce qu'il ignorait trop de choses encore dans la notation neumatique. Avec le temps, sans doute, s'il avait vécu, il eût pu combler ses ignorances et corriger ses erreurs.

C'est ainsi par exemple, Monsieur, qu'en comparant le manuscrit de Rheinau, d'où vous avez tiré votre exemple, avec les manuscrits plus anciens et meilleurs de St Gall, nous trouverions à ajouter et à modifier bien des signes, qui nous amèneraient à traduire cette mélodie d'une tout autre manière. Pour sûr, notre traduction ne ressemblerait pas à la vôtre, parce que nous y ferions entrer des éléments d'interprétation que vous négligez et qui sont pourtant nécessaires, les signes romaniens, les lettres rythmiques, les valeurs de position, etc. . . . Toutes choses qu'il faut avoir bien étudiées pour les comprendre et pour savoir s'en servir.

Enfin, Monsieur, comme source d'informations sur la valeur rythmique des neumes sangalliennes, j'ai indiqué, dans le dernier No. des *Voix de St Gall* (nov. déc. 1907) les séquences notkériennes; l'accord, ai-je dit, y est vraiment remarquable entre les brèves et les longues du rythme et les syllabes qui leur correspondent.

Cette indication ne vous a pas échappé, bien que vous ne la teniez que de seconde main, à ce qu'il me semble. Vous ajoutez qu'elle est à vérifier, «car, dites-vous, primitivement les séquences n'ont pas été notées avec points et virgas, mais seulement avec virga recta et virga jacens».

C'est une erreur, Monsieur, et très facile à constater. A St Gall, les séquences de Notker sont contenues dans deux sortes de manuscrits: dans les Tropaires et dans quelques Graduels. Les Tropaires sont les plus anciens et la notation des séquences n'y est pas la même que dans les Graduels. — Dans les Tropaires, les séquences sont écrites sur deux colonnes, le texte d'un côté et la notation musicale en marge. — Dans les Graduels, il n'y a d'ordinaire qu'une seule colonne, la notation musicale est au-dessus du texte. — Dans les Tropaires, la notation musicale est en neumes sangalliennes, avec points, virgas, signes romaniens, etc. . . .; dans les Graduels, les neumes sont divisées, chaque syllabe porte sa note, c. à d. toujours ou une virga recta ou une virga jacens.

Evidemment, ce n'est pas aux Graduels ainsi notés que j'ai fait allusion dans les *Voix de St Gall*, c'est aux Tropaires en notation romanienne. Il en existe plusieurs dans la Bibliothèque de St Gall, par ex.: le No 484, le plus ancien, probablement antérieur à Notker lui-même, car il ne renferme que

les mélodies séquentiaires, les *jubili*, sans aucune parole; puis, les Nos 376, 378, 380, 381, 382, tous du Xe ou du XIe siècle et généralement très bien écrits. J'en ai tiré un certain nombre d'exemples, pour démontrer la valeur rythmique des torculus, des porrectus et de certains podatus. — Cf. loc. cit. p. 204 et 215.

Mon témoignage vous demeure-t-il encore suspect, comme peu scientifique, et demandez-nous à voir les manuscrits eux-mêmes ou leur reproduction photographique, pour vous bien assurer de ce que j'avance. Qu'à cela ne tienne, Monsieur, vous avez entre les mains de quoi vous satisfaire.

Les Pères de Solesmes ont publié dans la *Paléographie* la phototypie du manuscrit N° 121 de la bibliothèque d'Einsiedeln. C'est un Graduel, suivi du Livre des hymnes de Notker. La 1ère feuille du Graduel manquant, les PP. de Solesmes l'ont remplacée, dans leur reproduction phototypique, par les deux premières pages de la séquence de l'Avent: «*Natus ante sæcula Dei Filius*»: ouvrez donc le Graduel, et vous trouverez cette séquence écrite sur deux colonnes, texte d'un côté et notation marginale en neumes sangaliennes, avec points, virgas, signes rythmiques et quelques lettres, chaque note des neumes devant correspondre à une syllabe du texte placé à côté.

J'espère qu'après cela vous demeurerez persuadé que les séquences notkériennes dans les manuscrits de St Gall sont une source précieuse de renseignements sur la valeur rythmique des neumes, pourvu qu'on soit en état d'y puiser.

Finissons, Monsieur, et en terminant constatons que, pour faire, soit des ouvrages d'un auteur, soit des doctrines d'une Ecole, une critique vraiment scientifique, trois conditions au moins sont indispensables:

1° Bien connaître les sources, c. à d. les documents auxquels se réfère l'auteur, sur lesquels reposent les doctrines à critiquer. Dans l'espèce, ce sont les Maîtres, qui expliquent la composition du rythme grégorien; ce sont les manuscrits du chant, ceux de St Gall tout particulièrement, où ce rythme a été noté d'après les enseignements des Maîtres; c'est aussi la pratique aujourd'hui encore subsistante de toutes les Eglises autres que l'Eglise romaine, mais autrefois en pleine communion avec elle sous le rapport du chant.

2° Acquérir des auteurs, qu'on veut critiquer, et de leur doctrine, une connaissance exacte, afin de ne les critiquer qu'à bon escient, sur les points seulement où ils prêtent, en effet, à une critique raisonnable. Pour cela, évidemment, il faut les lire, les étudier même avec un soin d'autant plus grand que les questions sont plus difficiles et que les auteurs s'efforcent de les traiter plus sérieusement.

3° Enfin, mettre à reproduire les paroles et les opinions des adversaires une fidélité et une exactitude telles, qu'ils doivent se réconnaître dans le portrait qu'on fait d'eux et qu'ils ne puissent nier aucun des points sur lesquels porte la critique. Cette fidélité scrupuleuse, la probité scientifique l'exige; c'est donc le devoir essentiel de tout bon critique.

Dieu veuille, Monsieur, que dans cette question si importante du rythme grégorien vous et moi sachions fidèlement observer ce triple devoir. L'entente n'en sera que plus facile; souvent même il supprimera la discussion, en en faisant disparaître le sujet.

J'ai bien l'honneur, Monsieur, d'être votre respectueux et dévoué serviteur,

Antoine Dechevrens S. J.

Der Stil in der Musik.

Man könnte Stil kurz als bestimmte Richtung einer künstlerischen Technik bezeichnen. Schon diese die materielle Seite betonende Definition läßt uns erkennen, wie umfassend eine Studie sein muß, die diese Richtungen in der Technik einer Kunst zum Gegenstand der Betrachtung und Untersuchung macht. Dazu kommt dann noch die ideelle Seite der Kunsterscheinungen, so daß man wohl behaupten kann, die ganze musikalische Wissenschaft kondensiert sich in der Lehre vom musikalischen Stil. Mit Recht konnte daher G. Adler die einleitenden Worte zu seinem neuen Buche[1]) mit der Bemerkung schließen, daß die darin niedergelegten Forschungen »zugleich auch als eine Einführung in Wesen und Geschichte der Tonkunst und in musikhistorische Betrachtungsweise angesehen werden können«.

Die Anforderungen, die an eine solche Arbeit gestellt werden, sind demnach die denkbar größten. Nur ein Forscher, der mit reichem und zugleich abgeklärtem Wissen das ganze Gebiet musikalischen Schaffens überblickt, konnte mit Aussicht auf Erfolg ein solches Unternehmen wagen. Es ist überflüssig zu sagen, daß diese Voraussetzungen bei unserem Verfasser zutreffen, und wenn das Werk auch nur im ersten Teil vorliegt, so bietet es uns doch in einem relativ abgeschlossenen Ganzen eine Heerschau über die sorgfältig gegliederte Masse der musikalischen Produktion von den merkwürdigen Gebilden der noch in unsere Zeit ragenden Naturvölker und den überlieferten Musikproben aus alter Zeit bis auf — Arnold Schönberg (254 ff.).

Dieser erste Teil (über die Prinzipien und Arten des Stils) kann als der dogmatische bezeichnet werden, dem sich der zweite (über die Stilperioden) als der eigentlich historische anschließen soll.

Das Riesenhafte des Stoffes wird am besten dadurch illustriert, daß man schließlich »jedem Werk als Resultat der Eigenbedingungen seiner Existenz seinen eigenen Stil zuerkennen« kann (239). Und wenn man dies auch nur bei »den Großen ersten Ranges« einräumen will, welche Stoffülle ergibt sich da! Wir wollen sehen, wie sie in dem vorliegenden Werke bewältigt ist.

Zunächst wird angesichts des Mangels einheitlicher Vorarbeiten die Aufgabe dahin gestellt, die Hauptzüge stilkritischer Behandlung festzustellen (2). In der ersten Abteilung über die Stilprinzipien wird sodann der Begriff von Stil und Stilisierung erörtert, wobei Buffon und Taine als Vertreter der französischen Ästhetiker zunächst herangezogen werden. Zur Taine'schen Lehre neigen sich denn auch die Ausführungen über die Musik als Organismus (13 f.).

Die Abgrenzung der Untersuchung stellt fest, daß von der Wertung einzelner Stile abzusehen, also keine Schönheitslehre aufzustellen sei. Schwieriger ist die Linie zu ziehen zwischen Äußerungen primitiver Volksmusik und Kunstmusik. Von selbst ergibt sich hierbei der Unterschied der Untersuchungsmethoden gegenüber den bildenden Künsten. Das heute oft, besonders bei den ebengenannten Künsten, mit einer Nebenbedeutung versehene Wort »Stilisierung« kommt sodann zur Erörterung, indem an eine Definition von Lipps angeknüpft wird. Mit Recht wird hingewiesen auf die Einwirkung der Zeit für das Erfassen von Stilunterschieden. Der psychische Vorgang des »Einfühlens« wird um so schwieriger, je weiter die Kunstäußerung von unserer Zeit entfernt liegt. Endlich wird darauf hingewiesen, daß jeder Stil ein Kompromiß darstellt, hervorgegangen aus einzelnen zusammenwirkenden Elementen, die jeweils aufzuzeigen sind.

Breiter behandelt Adler das interessante Gebiet des Stilwandels und der Stilübertragung, von der einige lehrreiche Fälle (sämtlich aus dem Gebiet des Kirchengesangs) mit Noten illustriert werden. Als Produkte von Stilkreuzungen werden der Meistergesang, die zwischen Orgel und Klavier stehenden Stücke des

1) Guido Adler, Der Stil in der Musik. 1. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. Leipzig 1911, Breitkopf & Härtel, VII und 279 S.

17. Jahrhunderts, die dramatischen Gesänge der Berliner Liedschule des 18. Jahrhunderts, endlich die Salonmusik des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet. In der folgenden Betrachtung von Stilmischungen ergibt sich schon Gelegenheit zu feinsinnigen Unterscheidungen und historischer Kritik. Die Ausführungen münden in den Gedanken von der Stilmischung als einem Zeichen der Dekadenz.

Nun geht Adler in einem dritten Abschnitt auf die Elemente der Tonkunst ein, die harmonische und rhythmische Behandlung des Tonstoffs, mit einem Wort, die technische Seite des Stils. Dieser Abschnitt gestaltet sich naturgemäß ziemlich breit, er umfaßt ein Drittel des ganzen Buches (49—138).

Indem Adler gleich auf den Kern des musikalischen Kunstwerkes, das Motiv losgeht, nimmt er die wichtigste Erscheinung vorweg und kommt dann erst (56) auf den Tonstoff als Rohmaterial zu sprechen, hierbei feststellend, daß es weder der historischen noch der ethnologischen Forschung bisher gelungen ist, »das Tonmaterial in chronologischer oder in entwicklungsgeschichtlicher, morphologischer Folge zu ordnen«. Die Bildung der Tonleitern bietet sich hier zunächst dar und gibt dem Verfasser Gelegenheit zu einer an sich beachtenswerten Darlegung dieser schwierigen Materie. Nach einem Exkurs über nationale Einflüsse[1]) folgt die Erörterung der Tonalität und des Rhythmus als stilistischer Kennzeichen.

Mit Recht beklagt der Verfasser besonders die Verwirrung, die in der Rhythmuslehre eingerissen ist. Er will die Metrik auf die sprachliche Behandlung eingeschränkt sehen und unterscheidet bei ihr, wie bei der musikalischen Zeitlehre (Rhythmik) je Quantität (Länge, Kürze) und Qualität (Betonung, Unbetontheit). Daß Adler seine schon 1885 gegebene Unterscheidung von mensuraler und taktischer Musik hier mit Nachdruck wiederholt, ist bei der Beharrlichkeit, mit der mensurale Wertgruppen als Takt hingestellt werden, ebenso dankenswert, wie die Betonung des Vorkommens thetischer (»volltaktiger«) Motive, also die Befreiung von dem nach Momigny von neueren Theoretikern wieder aufgenommenen Auftaktzwang (87 ff.).

Aus der Verbindung tonaler und rhythmischer Ordnung ergibt sich die Melodie (100). Ein Hauptstilkennzeichen bilden bei ihr die Schlüsse. Hier wird auch vorweg auf den eigentlich schon zu bestimmten Stilarten führenden Unterschied deklamatorischer und melodischer Behandlung hingewiesen.

Eine musikalisch-melodische Erscheinung sind die Melismen, von denen Adler das Ornament abscheidet, als Manieren oder auch versteifte Melismen. Koloraturen stellt er als Mittelglied zwischen beide. Natürlich ergeben sich aus dem Vorherrschen des einen oder anderen oder der syllabischen, einfachen Melodik fruchtbare Kriterien zur Stillehre.

Endlich in letzter Linie kommen zur Technik in Betracht: »Klang, Kompositionstechnik, Zusammenfassung in formaler Beziehung und Vortrag« (112). Das Problem der Mehrstimmigkeit, das hier zur Besprechung gelangt, wird auf die beiden Haupttriebkräfte Wiederholung und Nachahmung zurückgeführt, worüber der Verfasser seinerzeit (1886) in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft eine grundlegende Studie veröffentlicht hatte. Als für die Mehrstimmigkeit nicht förderlich werden Instrumentalweisen bezeichnet, d. h. solche, die auf den Naturtönen aufgebaut sind. Als Beispiel einer solchen Melodie wird das »Kuhhorn« zitiert, wobei ich mich mit dem Verfasser in Übereinstimmung sehe, insofern auch er das Lied »den Kuhreihen entstammen« läßt (vgl. meine Ausführungen in der Liliencron-festschrift S. 217 f.); dagegen kann ich mich auch heute noch nicht von dem Tanzcharakter des Stückes überzeugen lassen, da die nach Text und Tonmotiven einzuzeichnende Taktgliederung eine unregelmäßige ist.

---

1) Daraus möchte ich die Zurückweisung der Bezeichnung Haydn's als Kroaten (63) besonders hervorheben. Obwohl die angeblich kroatische Herkunft des Kaiserliedes schon wiederholt zurückgewiesen worden ist (vgl. in meinem Buche »Die deutsche Liedweise«, S. 116ff.), wird sie doch zuweilen noch ohne Nachprüfung übernommen.

Sehr hübsch ist in dem Kapitel »Vortrag« die Prägung des Wortes »akustische Perspektive« (Gruppierungen des Klanges ein- und mehrstimmig, hoch und tief, forte und piano, vokal und instrumental). Mit einer Betrachtung der Notenschriften, soweit sie zu Stilwandlungen in Beziehung stehen, schließt dieser Abschnitt.

Der zweite Hauptteil (S. 139 bis Schluß) handelt von den Stilarten. Hier nur allein die Einteilungspunkte zu gruppieren, ist keine leichte Aufgabe. Es mag dahingestellt bleiben, ob etwa eine Oberteilung in persönlichen und sachlichen Stil der Darstellung von Nutzen wäre. Im vorliegenden Buch wird der große Gegensatz weltlicher und religiöser Musik an die Spitze gestellt, der hervortritt, sobald aus der primitiven Musik ein künstlerisches Gebilde wird. Anläßlich dieses Zurückgehens auf die ersten Musikäußerungen schaltet Adler einen Exkurs über die Theorien vom Ursprung der Musik ein, der hauptsächlich kritischer Natur, auf den Satz hinausläuft, »die Ordnung der Töne erfolge nach einem dem Menschen immanenten Gesetze«. In der Abhandlung über die kirchliche Musik hebt der Verfasser deren Befruchtung durch die jeweiligen Errungenschaften der weltlichen Musik hervor, sowie die widerstreitenden Meinungen über die zu billigenden Stilrichtungen, die wiederholt das Eingreifen der obersten kirchlichen Autorität hervorgerufen haben.

Unter der Titelmarke »Ort und Zweck« geht der Verfasser nunmehr auf andere Artunterschiede des musikalischen Stils ein, wobei er zunächst die Wertung der Musik als Zweckkunst von sich weist. Wir haben ja eine »angewandte« Musik, diese faßt aber in sich so heterogene Dinge zusammen, daß damit für die Stilartung nicht operiert werden kann. Interessant ist dagegen der Hinweis, wie ein und dieselbe Form nach dem Ort der Bestimmung stilistisch verschieden ausgeführt wird (Suite und Sonate in Kammer, Kirche und Saal). Adler erörtert sodann den Prunkstil (Berlioz: *style énorme*) und den Hofstil. Daran schließt sich der Dekadentenstil des Virtuosentums (Mittel als Selbstzweck). Neben dem großen, bedeutenden Genre läuft wohl stets ein niederes, von der Mode und einem seichten Geschmack diktiertes (Salonmusik, Liedertafelmusik u. dgl. Nicht damit glattweg zu identifizieren ist die Tanzmusik. Andrerseits verwahrt sich der Verfasser gegen die Neigung, aus jeder rhythmisch tanzartigen Periodisierung auf eine Verwandtschaft mit dem Tanz zu schließen.

Der Stilgegensatz von Vokal- und Instrumentalmusik (Sing- und Klingkunst) (170) ist uns ja sehr geläufig, wir sind aber für ältere Zeiten noch nicht so weit daraus bindende Schlüsse auf die Verwendung überlieferter Musik in der einen oder anderen Art zu ziehen. Dabei ist es bezeichnend, wie die These von der teilweise instrumentalen Ausführung mehrstimmiger Musik im 14. Jahrhundert bald noch zu radikaleren Aufstellungen Anlaß gegeben hat (Schering, Die Orgelmesse). Immerhin gab es zu verschiedenen Zeiten eine Art Endos- und Exosmose zwischen Spiel- und Singmusik (177). Auf die reiche Behandlung dieses Kapitels mit historischem Einschlag kann hier nur hingewiesen werden.

Den nächsten Stilgegensatz bietet Lyrik und Dramatik. Im Anschluß daran erscheint der vom Verfasser in einem Festvortrag zum Händel-Bachjubiläum (1885) geprägte Begriff der Chorlyrik und das pseudodramatische Oratorium. Oratorien, die außerhalb der Opernrichtung liegen, dramatisch (d. h. szenisch) darzustellen, bezeichnet A. mit Recht als Unfug (Händel's Messias in Düsseldorf, wenn es auch, wie wir hinzusetzen wollen, noch so gut gemeint war). Für den Vortrag des Erzählers hat sich ein eigener *stile oratorio* herausgebildet (Beispiel: die berühmte Stelle von Petri Verrat aus der Matthäuspassion).

Die scharfe Ausprägung nationaler Eigenart in Oper und Oratorium bietet den Übergang zur Betrachtung der aus dem Nationalen sich ergebenden Stilarten (213). Von ihnen, die ja leichter zu erfassen als zu beschreiben sind, kommen wir unmittelbar zu der allgemeinen Unterscheidung »nach dem ästhetischen Charakter, Ausdrucksgehalt und der Eignung, auf die Empfangenden den gewollten Eindruck zu machen«. Hierzu haben zu verschiedenen Zeiten Philosophen und Künstler das

Wort ergriffen. Gelegentlich als Sprachwendung, nicht aber *ex cathedra*, wie es hier geschieht, ist schon von »großem Stil« die Rede gewesen, dem der kleine Stil, die Kleinkunst, entgegenzusetzen ist (220). Nicht zu verwechseln mit jenem der »breite« Stil, der einen gewissen Gegensatz zwischen Anlage und innerem Gehalt einschließt. Das Gegenteil ist Größe des Gehalts im kleinen Stil, (Etuden Chopin's nach Berlioz). Der Verfasser schließt daran eine Reihe von Artbezeichnungen, wie harmloser, empfindsamer, schwungvoller, erhabener Stil, die sich von selbst erklären. Klassizität, Klassizismus, Romantik fügen sich hier ungezwungen an.

Die Person des Schaffenden tritt im Individualstil hervor. Erschreckend gering findet der Verfasser die Zahl derer, die »sich zu einer voll ausgesprochenen Individualität emporzuringen« vermochten. Unter den übrigen bilden eine eigne Gruppe die Manieristen, eine zweite die Traditionalisten (*sit venia verbo!*). Von den Neumanieristen alter Kunstschulen sind aber gewiß mit Adler »die wirklichen Verarbeiter älterer Stilmomente im Sinne einer organisch fortschreitenden Tonkunst zu scheiden« (237); hierbei dürfte ihm vor allem Johannes Brahms vorgeschwebt haben. Den Schluß dieser persönlichen Stilarten bildet der Eklektizismus, obwohl ja ihm eigentlich das Unpersönliche oder Schwachpersönliche Wesensart ist.

Durch die Erfassung des Gemeinsamen mehrerer Individualstile erhalten wir den Stil einer Schule, einer Zeitperiode, zugleich Formstil. Seit Aufkommen der Mehrstimmigkeit hat sich sofort ein Auseinandergehen verschiedener Arten bemerkbar gemacht. Neben den vom Verfasser schon früher aufgestellten Arten der Heterophonie (in einem anderen, weiteren Sinne als bei Stumpf), Homophonie und Polyphonie bringt er noch den monodischen Stil hinzu (Solo mit Instrumentalbegleitung), den polychoren Stil (zur Zeit des Niederganges der *a cappella*-Musik) und endlich die Polyodie der jüngsten Moderne (Beispiel aus A. Schönberg's »Pelleas und Melisande«). Eine historisch gegebene wichtige Art bildet der konzertante Stil, der noch eine breitere, durch erklärende Beispiele gestützte Erörterung findet. Eines dieser Beispiele bilden vier Takte aus der Einleitung der Monteverdi'schen *Sonata sopra Sancta Maria*, die merkwürdig dem Hauptthema der Löwe'schen Ballade Heinrich der Vogler gleichen. Der konzertierende Stil ist nicht notwendig polyphon, »alle Übergangs- und Spielarten wirklich polyphoner und glatt homophoner Behandlungsweise finden nach Bedarf Verwendung«. Mit der schuldigen Reverenz vor Beethoven und seinem »obligaten Akkompagnement« schließt die Betrachtung der Stilarten und nach einem umfangreichen Literaturverzeichnis das Buch.

Der Leser wird nach dieser Skizze wenigstens eine Ahnung des überreichen Inhalts dieser Veröffentlichung erhalten, es stecken darin noch eine Menge origineller Aussprüche, wie die Charakterisierung der Programmusik als Übertragung des *stile rappresentativo ed imitativo* auf die Instrumentalmusik.

Inhaltsverzeichnis, Titelkolumnen und Marginalrubriken geben uns über die einzelnen Abschnitte, die ich im Berichte hervorzuheben versucht habe, Rechenschaft. Vielleicht wäre aber eine unmittelbare Herausstellung der Titel aller kleineren Abschnitte im Text selbst noch übersichtlicher gewesen; mancher Leser — ich zähle mich zu ihnen — hat das Bedürfnis nach gröberen Ruhepunkten für das Auge.

Wir können dem zweiten Bande des Werks mit Spannung entgegensehen.

Prag. **Heinrich Rietsch.**

Die Hauptorgel der St. Michaeliskirche zu Hamburg.

Die Geschichte der Kirchenmusik in Hamburg weist manchen Namen von gutem Klange auf, wie den eines Heinrich Scheidemann, Johann Reinken, Georg Philipp Telemann, Philipp Emanuel Bach. In engem Zusammenhange mit der kirchlichen Musikpflege steht das Interesse der Hamburger Bürgerschaft für große und schöne Orgeln, von denen einige zu einer gewissen Berühmtheit gelangten, wie die Werke des Arp Schnitger (1648—1720) in der Nikolai-, Jakobi- und Ger-

trudenkirche, oder die Orgel der früheren Michaeliskirche von dem Dresdener Orgelbauer Johann Gottfried Hildebrand, welche im Jahre 1770 vollendet einen für ihre Zeit ungewöhnlichen Manual- und Pedalumfang und 68 zum Teil wegen ihres reichen Zinngehaltes sehr wertvolle Register besaß. Sind die alten Orgeln Hamburgs auch im Lauf der Zeit fast alle der Abnutzung anheimgefallen und neueren Werken gewichen, so war die der Michaeliskirche vor dem Brande am 3. Juli 1906 noch immer in spielbarem Zustande, wenn auch recht schwerfällig in der Behandlung, namentlich im Vergleich zu neuen Werken gleicher Größe. Indeß wäre das Werk vielleicht nicht einer solchen umwälzenden Umgestaltung unterworfen worden, wäre nicht die ganze Kirche ein Raub der Flammen geworden. So sah man sich in die Lage versetzt, ein gänzlich neues Werk aufbauen zu müssen, welches jedoch in jeder Hinsicht ein Musterbau an künstlerischen und materiellen Qualitäten werden konnte, da dafür die reichen Mittel der Dr. W. M. v. Goddeffroy-Familien-Fideikommiß-Stiftung in nicht genug anzuerkennender Weise zur Verfügung gestellt werden. Das selten günstige Zusammenwirken eines Künstlers wie Alfred Sittard und einer Orgelbaufirma von Weltruf wie das Haus E. F. Walcker & Co. in Ludwigsburg schuf ein Werk von monumentaler Größe und künstlerischer wie technischer Vollendung, wie es idealer kaum gedacht werden kann. Zur Ausarbeitnng des Planes standen reichlich drei Jahre zur Verfügung, was dem Ganzen von höchsten Nutzen war. Nichts brauchte übereilt zu werden, alles wurde bis in scheinbar unbedeutende Einzelheiten hinein erprobt. Die Abmessungen der Michaeliskirche, die übrigens an der Hand des ausführlichen Werkes von Julius Faulwasser bis auf geringe Abweichungen der alten Kirche getreu nachgebildet worden ist, wiesen auf ein Orgelwerk von besonderer Größe. Die finanziellen Mittel und der nötige Platz waren vorhanden und so darf es nicht wunder nehmen, wenn jetzt die Hauptorgel mit 163 klingenden Stimmen alle bisher gebauten Werke an Größe weit hinter sich läßt. Zum Vergleiche führen wir an die Berliner Domorgel von Sauer mit 113 klingenden Stimmen, die beiden Walcker'schen Orgeln im Dom zu Riga mit 124 und im Ulmer Münster mit 109. Während diese Werke noch pneumatische Traktur haben, deren Mängel bei der großen Ausdehnung solcher Orgelriesen nicht zu übersehen sind, hat die Michaelisorgel elektrische Verbindung der Tasten mit den pneumatischen Spielapparaten. Bei Entfernungen des Pfeifwerks von 15 bis 35 m vom Spielenden, bei einer Höhe der Orgel von über 17 m und Breite von über 16 m kann nur die Elektrizität über die Zeitverluste, also rhythmischen Unzulänglichkeiten und Verschleppungen des Tones, hinweghelfen; nur sie allein verbürgt ein gleichzeitiges Ansprechen ganz verschieden weit entfernter Pfeifen. Die Firma Walcker hat in der Ausgestaltung der Elektropneumatik im Laufe von über 10 Jahren die umfassendsten Erfahrungen gesammelt und verdiente aus diesem Grunde neben ihrem sonstigen Ansehen den Vorzug vor den mitkonkurrierenden Firmen. Hinter dem Prospekt mit den wertvollen Pfeifen, deren größte wie schon in der früheren Orgel das Subkontra-*C* von über 11 m Länge, 55 cm Weite und 543 kg Gewicht ist, baut sich das Riesenwerk in 5 mächtigen Stockwerken auf. Von der im Innern emporführenden Wendeltreppe bietet sich ein imposanter Anblick dieses Wunderwerkes an Arbeit und Scharfsinn. Weitverzweigte Kanäle und Magazine führen den von Ventilatoren von 10 Pferdekräften gelieferten Wind in die Windladen, auf denen die sauber gearbeiteten Pfeifen aller Größen aus Zinn und Holz wie ein dichter Wald in Reih und Glied stehen. Die aus der Tiefe vom Spieltisch herkommenden elektrischen Kabel lösen sich an verschiedenen Stellen in feine Drähte auf, die den Willen des Spielers auf das tönende Pfeifwerk übertragen. Überall ein Spiel feiner unsichtbarer Kräfte, welche vom ordnenden Geiste gelenkt, gewaltige Tonfluten auszulösen vermögen. Ein Vergleich mit einem lebenden Organismus liegt nichä fern. Gleicht das Windkanalsystem einer Lunge, das Pfeifwerk dem Kehlkopf, die elektro-pneumatische Traktur dem System sensibler und motorischer Nerven, so läßt sich als Zentralorgan der kunstvolle Spieltisch betrachten, mittels dessen des Künstlers Wille der sonst toten Maschine Sprache und Ausdruck verleiht. Für den Nichtfachmann ein

sinnverwirrendes Vielerlei von 207 Registerdrückern, 824 Kombinationsknöpfen, 74 Kollektiven und 28 Pedaltritten außer den 5 Manualklaviaturen mit je 61 und der Pedalklaviatur mit 32 Tasten, wozu noch Crescendowalze und 3 Schwelltritte kommen, ist dieser Spieltisch gleichwohl ein Muster von Übersichtlichkeit und Logik der Anordnung für den Eingeweihten und auf das Bequemste zu beherrschen. Die Hauptmasse der Orgel, nämlich 141 Stimmen der Manuale I bis IV und des Pedals stehen im Kirchenraume selbst, während 22 als vollständige Orgel mit Pedal oberhalb der Kirchendecke zum Fernwerk ausgebildet sind, dessen Schall 40 m weit nach der Mitte der Kirche durch einen Betonkanal geleitet wird. Die Disposition der Orgel sorgt dafür, daß jedes Klavier eine mit allen Registergattungen besetzte selbständige Orgel darstellt, auch im Pedal finden wir alle Gattungen vom 32′ bis zum 1′ vertreten. 65 Register sind schwellbar in Jalousieschwellkästen aufgestellt, nämlich 24 vom III. Manual mit dominierendem Hochdruckrohrwerksklang, 28 vom IV. mit vorherrschendem Labialton, sowie 13 vom Pedal. Eine hinreichende dynamische Schattierungsfähigkeit ist also der Hauptklangmasse gegenüber gesichert. Kraftvolle doppelt besetzte Prinzipale, reichlich disponierte Obertöne und gemischte Stimmen geben eine gesunde Grundlage, auf der sich die übrigen Klangmassen zum gewaltigen Tönebau aufzutürmen vermögen. Die große Einheit des vollen Werkes setzt sich zusammen aus den bis ins feinste differenzierten Einzelfarben, deren Kombinationen schier bis ins Unendliche reichende Möglichkeiten im Dienste plastischer Darstellung der Kunstwerke eines Sebastian Bach oder eines Max Reger darbieten. Die Intonationskunst des Hauses Walcker feiert hier Triumphe, aufs Beste unterstützt von einer trefflichen Akustik. Ohne Reklamesucht und einseitige Übertreibung darf mit Recht behauptet werden, daß in der neuen Hauptorgel der Hamburger Michaeliskirche ein hervorragendes Denkmal deutscher Orgelkunst und deutschen Könnens errichtet worden ist, das für lange Zeit vorbildlich und für weite musikalische Kreise anregend und fruchtbringend wirken wird.

Dresden. **E. Schnorr von Carolsfeld.**

London Notes.

The 8th Duke of Marlborough, and his son the present 9th Duke, and his brother the late Lord Randolph Churchill, all married Americans. Lady Randolph Churchill, relict of the last-named, is mother to Winston Spencer Churchill (b. 1874) the present English "First Lord of the Admiralty". She married secondly in 1900 Mr. *George Cornwallis West*, by which name she is known, and is a woman of letters and society-leader. — The year 1916 is the tercentenary of the death of the Stratford-on-Avon personage (1564-1616), who is according to popular belief the author of the "William Shakespeare" dramas and poetry. There has been a movement towards erecting a great National Repertory Theatre to mark that occasion. See definitions of both the "National" and the "Repertory" systems, and their advantages, set out at Z. X, 21, October 1908. For definition of "English Opera", and discussion of its claims to be included in such scheme, see Z. X, 81-83, December 1908. £ 500,000 at least are wanted and in England governments give nothing. Towards this Memorial Fund Mrs. Cornwallis West has organized a venture whereby the "Earl's Court" Exhibition and Pleasure Grounds have been wholly given up to a "*Shakespeare's England*" demonstration, running May to October 1912. The demonstration has been part exhibition, part pageant, part illustrative. As material setting there have been in the grounds exact reproductions of numerous buildings of Elizabethan days. Among these, the first "Globe Theatre" (1599-1613) in Southwark,

and the slightly later "Fortune Theatre" in Cripplegate; and constant entertainments therein, mostly in the old style, drama, dancing and music. The very small scale of such entertainments does not offend the modern sense as might be supposed, rather furnishes a contrast like that of string-quartets as against orchestras.

An important feature at Earl's Court was 11 *Promenade Concerts* under Sir Henry Wood, orchestral with one vocalist, on music having titles illustrative of the following Shakespearean works, one concert to each such theme: — Antony and Cleopatra, Comedies generally, Dances found in the works, Hamlet (two concerts), Lear, Macbeth, Othello, Romeo, Tempest, Tragedies generally. Each concert had 8-12 items; a few being songs with p. f. accompaniment, but 90 being orchestral. A fortunate time for those who had been employed to write incidental music to Shakespearean plays, or had chosen Shakespearean titles for their pieces; but to hunt down all of these, choose exactly the right number for each concert, and make all ready for performance, must have been a most laborious task for the conductor Henry Wood. Omitting songs with p. f. accompaniment, here is the ingenious and interesting list of resultant pieces: — W. A. Aikin, songs (new); Frances Allitsen, Cleopatra, scena; Berlioz, Hamlet, incidental, Lear, ov., Romeo, symph.; Bishop, two songs; Bülow, Julius Caesar, march; Eric Coates, songs; F. Corder, Tempest, suite; B. Dale, Tempest, ov.; Walford Davies, Twelfth Night, clown's songs; J. D. Davies, Cleopatra, suite; Ducoudray, Hamlet, incid.; Dvořák, Othello, ov.; Enna, Cleopatra, ov. and ballet; Fibisch, Othello, symph. poem (new to England); Gade, Hamlet, ov.; Alex. Georges, Cleopatra, incid.; Ed. German, Hamlet, symph. poem; Henry VIII, incid.; Much Ado, ov. and incid.; Romeo, incid.; Goetz, Taming of shrew, ov.; Gounod, Romeo, incid.; Graun, Cleopatra, ov.; A. M. Hale, Tempest, dance; Halévy, Tempest, ov.; Henschel, Hamlet, suite; Joachim, Hamlet, ov.; H. A. Keyser, Othello, ov. (new); Lehmann, song; Leveridge, song; Liszt, Hamlet, symph. poem; Litollf, Lear, ov.; Mendelssohn, Midsummer Night, ov. and incid.; MacDowell, Hamlet, symph. poem (new to England); Nicolai, Merry wives, ov.; O'Neill, Hamlet, ov. and incid.; Lear, ditto; Pierson, Macbeth, symph. poem; Romeo, ov.; Purcell, Tempest, scherzo; Rossini, Otello, ov.; Raymond Roze, Cleopatra, symph. poem; Much Ado, incid.; Rubinstein, Cleopatra, ov.; Saint-Säens, Henry VIII, ballet. Scheinpflug, Falstaff, ov.; Schubert, songs; Schumann, Julius Caesar, ov.; Smetana, Richard III, symph. poem; Spohr, Macbeth, ov.; Stanford, Twelfth Night, clown's songs; Richard Strauss, Macbeth, symph. poem; Sullivan, Henry VIII, incid.; Macbeth, ov.; Merchant of Venice, incid.; Tempest, incid.; Svendsen, Romeo, fantasia; Coleridge Taylor, Othello, suite; Ambroise Thomas, Hamlet incid.; Thorley, Macbeth, symph. poem; Tschaikoffsky, Hamlet, ov. and incid.; Romeo, ov.; Verdi, Macbeth, incid.; Otello, incid.; Vogler, Hamlet, ov. and incid.; Weingartner, Lear, symph. poem; Valerie White, Hamlet, song.

If the flowers exhibited at a flower-show were grouped, not according to their effect on the eye, but alphabetically according to their Latin botanical names, the proceeding would be held insane and fit for Laputa. But it is almost analogous to choosing *instrumental programmes* because the labels of the pieces happen to be Shakespearean. Music is infinitely the most ab-

stract of all the arts. And in instrumental music at least the composer is drawn scarcely at all from his own norm of individuality by the claims of any so-called subject. Even in avowed programme-music the programme is wholly subjective to the composer, and as far as the auditor is concerned the music might just as well have fifty other names. This being so, it may be imagined how much musical connection there was between the items of the programmes indicated above. There was none. The whole was a literary whim. Nor did the public take to it. However of the ingenuity of the programme-maker there was no doubt, and as a curiosity in programme-making the matter is here recorded.

With great daring a Baconian author engaged in the *Shakespeare-Bacon controversy*, Sir Edwin Durning-Lawrence, took a full page in every programme at Earl's Court to advertize his "Shakespeare Myth" pamphlet. The controversy (1848 and on) was treated at Z. III, 194, Feb. 1902; III, 336, May, 1902; III, 459, Aug. 1902. There is only space here for a word or two. Among English notabilities of the past who expressed themselves decidedly against the Stratford authorship were Palmerston, Byron, Beaconsfield, Gladstone, Hallam, John Bright, Edwin Arnold. The number of people who take that negative view at any rate is now largely increasing. The Bacon cause has been greatly discredited by the cypher-maniacs, but further examination of evidence might show him to be the author. The "Referee" newspaper has lately taken the matter up. If a really first-rate man would write an exhaustive book, or still better if a Learned Society would hold an enquiry, it would go a long way to settle public opinion. But nobody wants to bell the cat.

London. **C. M.**

Vorlesungen über Musik.

Boston. Oliver Downes, Musical Critic, in the Boston Public library: 6 Vorlesungen über die Oper (von 1600 bis auf die Gegenwart.

Breslau. Prof. Dr. O. Kinkeldey: 15 Vorträge (Akademische Vorlesungen für Damen) im Wintersemester: Beethoven, — sein Leben und seine Werke.

Lüttich. Dr. Dwelshauvers an der freien Musikschule: Allgemeine Musikgeschichte, 1 St.

Wernigerode. Prof. Dr. A. Werner-Bitterfeld in der öffentlichen Hauptversammlung des kirchlichen Chorverbandes und des Kantoren- und Organistenvereins der Provinz Sachsen: Kirchenmusikalische Zeitfragen in geschichtlicher Beleuchtung (dabei sieben verschiedene Leitsätze aufgestellt).

Nachträge zu den Vorlesungen an Hochschulen im Wintersemester 1912/13.

Bonn. Prof. Dr. L. Wolff: Die Geschichte der Oper und des Oratoriums, I., 2 Std.; Über Bach's Kirchenkantaten, 1 Std. — Im Sommersemester 1912 las Prof. Wolff über klassische Violinsonaten.

Breslau. Prof. Dr. O. Kinkeldey: Einführung in die Musikwissenschaft, 2 Std.; Übungen, 1½ Std.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Allgemeine Musikgeschichte vom Altertum bis 1600.

Notizen.

Brüssel. Edgar Tinel †. Un nouveau deuil vient de frapper l'art belge, et particulièrement l'école musicale flamande, si durement éprouvés il y a quelques mois à peine par la mort inopinée de Jan Blockx. Edgar Tinel était originaire

de Sinay, un petit village de la Flandre orientale, où il naquit le 27 mars 1854. Dès l'âge de sept ans, il remplaçait parfois son père, organiste à l'église du village. Entré au Conservatoire de Bruxelles, il y fut l'élève de J. Dupont, F. Kufferath, A. Mailly, Ad. Samuel et Gevaert. En 1854, il obtint le premier prix de Rome et, dès lors, abandonna entièrement la virtuosité pianistique pour la composition. La nomenclature de ses œuvres est connue des lecteurs de ce Bulletin, et son style grave, sobre, quelque peu suranné, mais toujours d'un grand élévation, s'inspirant à la fois des Romantiques classiques et de Brahms, a été popularisé dans le monde entier par *Franciscus*, son œuvre maîtresse, la plus accomplie qui eût été écrite depuis un demi-siècle dans la forme auguste de l'oratorio. Comme administrateur, le nom de Tinel s'attache surtout à la prospérité de l'Ecole de musique religieuse de Malines; — il était, comme chacun le sait, un catholique fervent et même fanatique. Directeur, depuis trois ans, du Conservatoire royal de Bruxelles, son passage y aura été trop court pour qu'il pût imprimer à cet établissement une direction qni lui fût personnelle. Nous ne croyons pas que cet homme, d'une nature passionnée, pleine de contradictions, à la fois autoritaire et impressionnable, eut en lui les qualités requises pour la direction d'un de nos grands établissements d'éducation musicale; on peut être un grand artiste et un administrateur médiocre; Peter Benoît, au Conservatoire d'Anvèrs, en fut un déplorable exemple. Il n'en est pas moins vrai que Tinel, pour qui le travail était une seconde religion, se donna à ses fonctions avec un emportement passionné et une conscience exagéré de ses devoirs, qui contribuèrent notablement à sa fin rapide. Comme chef d'orchestre, il valait mieux que la réputation qu'on lui fit ici, pour des motifs d'ailleurs étrangers à l'art; et des exécutions telles que celle de la *Sainte-Elisabeth* de Liszt, donnée au Conservatoire sous sa direction, marqueront dans notre vie musicale. En dépit de ses brusqeries et de ses caprices, l'homme se signalait par une bonté profonde, une grande volonté de justice et une sincérité qui ne transigeait jamais. E. Closson.

Bergamo. Auf Anregung eines Nachkommen Donizetti's soll hier in dessen Geburtsort ein Donizetti-Museum geschaffen werden.

Berlin. Am 12. Oktober feierte Geheimer Regierungsrat Prof. Dr. Max Friedländer in voller Rüstigkeit seinen 60. Geburtstag, wozu wir dem verdienstvollen Gelehrten unsere herzlichsten Glückwünsche darbringen. Möge er noch recht lange im Dienste der Wissenschaft wirken.

In der Bearbeitung von Richard Falk, der im letzten Sommer auch Cimarosa's Heimliche Ehe im Theatersaal der kgl. Hochschule zur Aufführung brachte, soll nun auch Paesiello's Barbier von Sevilla an gleicher Stelle aufgeführt werden.

Edinburgh. Four Historical Concerts, with explanatory remarks, are given here annually in memory of General Reid, who founded the chair of music in the University.

(a) At the Concert of 8th December 1911, consisting of *works by J. S. Bach and his sons*, (Georg A. Walter of Berlin, tenor vocalist), Professor Frederick Niecks remarked as follows. —— Of the twenty children of J. S. Bach five became musicians, but only four attained fame. If we limit ourselves to posterity—which knows more of the father than his contemporaries did—we may say that the sons have experienced the usual fate of the sons of great geniuses whose profession they dared to follow. The giant overshadows his pigmy offspring, and makes them appear less than they really are. What a bright star Carl Philipp Emannel would have been in the musical firmament if his family name had been Schmidt or Müller instead of Bach! Historically, the most important sons of J. S. Bach are the second and the youngest, Carl Philipp Emanuel and Johann Christian; psychologically, the most interesting is the eldest, Wilhelm Friedemann; and in neither of these respects outstanding is the third youngest, the highly respectable Christoph Friedrich. The tragic feature in this family history is that the only son, the eldest, who followed in his father's footsteps, was a moral and artistic failure, a man of

great promise and little achievement. Here are a few notes on the four sons in chronological order.

Wilhelm Friedemann Bach, the Halle Bach, was born at Weimar on Nov. 22, 1710. Being the only son destined for the musical profession, he received from his father a more thorough musical education than any of his brothers. His general education too was not neglected, for he attended both a secondary school and the university. Till the age of 23 he stayed at home, latterly as his father's assistant. From 1733 to 1746 he was organist at the St Sophia Church in Dresden, and from 1746 to 1764, organist and choirmaster at St Mary's in Halle. In the last-mentioned year he resigned his post, lived for four years longer in Halle, and then began a roving life, settling at last in Berlin, where he died on July 1, 1784. He was regarded both by his father and brothers, and also by the world generally, as the most musically gifted of the family. C. Ph. Emanuel Bach said:—"Friedemann is better able to fill the place of our father than all the rest of us put together." But he seems to have been born with defects in his bodily and mental constitution that gradually led to his artistic and moral ruin. Dreaminess and indolence grew upon him, and with them became associated intemperance, which at last got the mastery over him, and loss of will-power, self-respect, and humane feeling eventually brought him down to the lowest degradation. The inborn defects showed themselves also in his career as a composer. While as an improviser on the organ he acquired the greatest fame, he seems to have found it difficult to satisfy himself in writing down his compositions. They are laboured and show a straining after originality. His fugal compositions are the most happy, and he is at least interesting in his sonatas and other pieces in which he cultivates the new style. Although occasional good things are found in his vocal music, this branch was neither his forte nor to his liking. During his stay in Dresden he wrote only instrumental music, and at Halle he wrote vocal music because he had to, and for the most part did it slovenly. The organ concerto in D minor is one of his most felicitous works.

Carl Philipp Emanuel Bach, the Berlin or Hamburg Bach, was born at Weimar, on March 8, 1714. He owed his musical education to his father, and studied law at the Universities of Leipzig and Frankfort-on-the-Oder. In the latter town he gave his attention and time more and more to the practice of music. From Frankfort he proceeded in 1738 to Berlin, and before long received a call from the Prince of Prussia, who two years later became King Frederick II. Emanuel remained as cembalist (accompanist at the harpsichord) in the King's service till 1767, when he went to Hamburg as music-director. He died there on December 14, 1788. His activities comprised composing, conducting, teaching, literary authorship, and concert-giving. In his day Emanuel was the most celebrated of the Bachs, better known than his father had been, and regarded by geniuses like Haydn, Mozart, and Beethoven, not to speak of thousands of inferior men, as their musical father. Although, of course, not comparable with so profound and colossal a personality as his father, yet he was a man with a message of his own, a distinct individuality, a musician who greatly influenced the development of music, especially by his sonatas, one of the foremost furtherers of the melodico-harmonic style, so called in contradistinction to the contrapuntal style. While he wrote canons and fugues with ease and grace, it was in the new style that he shone more particularly—not by depth of thought and feeling, but by sprightliness, variety, and even capriciousness in ideas and form. Estimable as a writer of simple, straightforward vocal music of all kinds, he was greater and more original as a writer of instrumental music, and greatest as a writer of clavier music. Undoubtedly he was by far the most important of J. S. Bach's sons. His first set of sonatas was published in 1742.

Johann Christoph Friedrich Bach, the Bückeburg Bach, the ninth of the eleven brothers, was born at Leipzig on June 21, 1732. He studied music under his father, and law at the University of Leipzig. At the age of eighteen

he became chamber-musician to the sovereign prince of Schaumburg-Lippe, and in the course of time rose to the position of court composer and conductor of the court music. Highly appreciated by the court and generally esteemed, he was content to pass his life in Bückeburg, the tiny capital of the miniature principality, where he died on January 26, 1795. As a man he was amiable, good-natured, and bourgeois; as a musician, an excellent player, and an industrious estimable composer, who however lacked the virtues of charm and originality. Though a master of fugue, he cultivated with predilection the new style.

Johann Christian Bach, the Milan or London Bach, was born at Leipzig in September 1735. The death of his father was a great loss to the boy of fifteen, in his literary and moral as well as in his musical education. But the popular notion, that his musical education was poor and superficial, has no foundation, for not only did he continue his studies from 1750—1754 under his brother C. Ph. Emanuel Bach, but also from 1754 to 1756 under Padre Martini, of Bologna, who introduced him to the Italian strict vocal style. In Italy he stayed till 1762, being for some years organist at the Milan Cathedral, and making his first essays in operatic composition. In the last mentioned year he was engaged by a London manageress as composer for the King's Theatre. London remained henceforth, with short interruptions, his place of residence, and there he died in 1782. As music-master of the royal family, he won the court's favour. Besides his operatic successes in England, France, and Germany, we have to note his popularity as a composer of instrumental music. His sonatas prove strikingly the influence he exercised on Mozart, who had a great affection for him. Johann Christian was as a composer pleasing, lively, and often superficial and even careless; as a man, easy-going and loose-living, though not so black as often painted. In both aspects he certainly was strangely unlike his robust, solid, honest, and noble-hearted and high-minded father.

(b) At the Concert of 31st January 1912, consisting of *works for clarinet quintett*, he remarked as follows:—The repertory of compositions for clarinet and four stringed instruments is very limited if we confine ourselves to quintets in the sonata form. The vast majority of the quintets for the instruments mentioned turn out on examination to be themes with variations or other light matter of a brilliant kind for a principal exponent and four humble assistants—such as Spohr's Op. 81, and innumerable pieces composed by clarinet virtuosi. Indeed ignoring, as we safely may, the few existing quintets in sonata form by half-forgotten and totally neglected composers, we can concentrate our attention on only three specimens respectively by Mozart, Weber, and Brahms. But of these only the first and the last are masterpieces of chamber music, Weber's work being too virtuosic in the clarinet part, and too uninterestingly subordinate in the other parts. This however is not surprising, for, as everybody knows, the romantic opera composer's forte was not in sonatas, least of all of the concerted chamber kind. Mozart and Brahms understood better how to distribute the interest and make the wind instrument blend with the bowed string instruments—not an easy matter, as experience has proved, indeed a problem of great difficulty, one which Brahms solves more perfectly even than Mozart. In these two delightful compositions we have supreme achievements of the masters, which, if anything can do so, must remain joys for ever. It is noteworthy that the great composers who wrote concertos and chamber music for the clarinet were inspired by their admiration and friendship for virtuosi on that instrument—Mozart for Anton Stadler, Weber for Heinrich Joseph Bärmann, Spohr for Johann Simon Hermstedt, and Brahms for Richard Mühlfeld, of Meiningen, whose beautiful tone and fine phrasing have in recent times charmed so many.

(c) At the Concert of 7th February, consisting of *organ music old and new*, he remarked as follows:—Leaving out of account not only the more primitive masters of organ playing in the 14th and 15th centuries, such as Landino and Squarcialupi, but even summits of the already highly developed state of this art in the 16th and 17th centuries, such as Merulo, Frescobaldi, Froberger, Sweelinck, and

George Muffat, we come, in the second half of the 17th century and the first half of the 18th century, to a group of men, foremost of whom are Buxtehude, Pachelbel, and especially J. S. Bach, that brought to its acme what we may briefly, though inadequately, designate as the great contrapuntal period of organ playing. The inadequacy of the expression lies in its disregard of the brilliant preludial element of the style, which, qualitatively and quantitatively less important than the contrapuntal and fugal elements, was nevertheless characteristic and very valuable and fruitful. The forms then preferentially cultivated were the preludial, fugal, and variation forms. Among the first are the Toccata, Fantasia, and Prelude; among the second, the Fugue, Canzona, and Ricercare; and among the third, the Chorale Variation, the Passacaglia, and Ciacona. After Bach the organ style of his time was continued, but for the most part in a dry, cold, and less expert way. In short, the style was no longer a living thing, it had become a convention. A momentous event in this state of matters was the publication of the six sonatas for the organ by Mendelssohn, composed about the middle of the forties. It was one of the principal causes that contributed to the establishment of what I may call the middle style, which brought organ music more into line with the other branches of the art. In endeavouring to describe it we may say that, while not excluding the fugal element, the middle style modernises and reduces it in quantity, being to a much larger extent melodico-harmonic in texture, periodic in structure, and lyrical in sentiment. After Mendelssohn, Rheinberger, and Merkel distinguished themselves as cultivators of this style. But though these and kindred writers base their form on the Haydn-Mozart-Beethoven principles, the hearer must not always expect in the organ sonatas the contents of the pianoforte sonatas. The same caution has to be given with regard to the later introduced "Symphony". The freer and more varied treatment of the organ by the organists of the middle period is obvious, and when this path was once entered upon further developments could not but follow. Organists in other countries, Lefébure-Wély and Batiste in France, and Lemmens in Belgium, composers of lighter calibre than those already named, pointed, by their elegancies and brilliancies, modestly to some of the striking features of the modern organ style.

It is impossible to fix a date for the rise of the modern style, which, like most styles, is a gradual development. Moreover, the development of this style was as dependent on inventive organbuilders as on inventive composers. The two had mutually to stimulate each other. The modern style is unthinkable without the modern organ. The reformation of the organ begins with the invention of the pneumatic lever action. Failing to impress English organ builders with the value of his invention, Charles S. Barker showed it to Cavaillé-Col of Paris, who for the first time made use of the new action in 1837 in an organ for the church of St Denis, and in the next few years in organs for the Paris churches, St Roch and the Madeleine. Of course, the spread of the system to other countries and other makers took a long time. Somewhat later another pneumatic action, the tubular pneumatic, was invented, and ultimately became more popular than the earlier one. Still later there arose a dangerous rival to them, the electric action. The advantages of these new means of communication between key and pipe over the old tracker action (the communication by wooden rods and levers, the former called stickers and trackers) are lightness of touch and promptness of speech, which permitted to the organist almost as much rapidity of excution as was open to the pianist. But this is not the only conqnest made by the modern organ builder. He has applied pneumatic and electric means also to other parts of the organ mechanism, and thereby given easy and extensive control over the drawstops which bring the several rows of pipes into action. For a long time each stop had to be drawn singly, and later on a few composition pedals were introduced to act upon a few groups. Now-a-days you may by a light touch on a button (piston) make as quick as lightning a great variety of changes, in fact perform wonders of all sorts. I have no time to speak of all the other new

mechanical refinements, and turn to the third conquest of which the organ builder may boast—namely, the enlargement of the variety of tone colour in the stops previously available. Complete success in this respect is not possible—for instance, string tone will always remain inimitable by a wind instrument—but much has been achieved that must be pronounced a decided gain, an addition to the resources of beauty.

The modern organist and composer for the organ is differentiated from his predecessors by an ideal quite his own. Liszt tried to make an orchestra of the piano, the modern organist wants to do the same with the organ. The ambition is not only legitimate, but even praiseworthy. But there are limits to the powers of the organ as to all things. If the modern organist transgresses these limits, he will denaturalise his wonderful instrument and do a disservice to his art; and if, while utilising all the possibilities of the immensely developed instrument, he keeps within the limits, he will assist in assuring to it a new career and a glorious future.

Leipzig. Mozart's Musik zu dem in Paris für Noverre geschriebenen Ballett *Les petits Riens* hat durch die hiesige Ballettmeisterin des städtischen Theaters, E. Grondona, eine reizvolle Ballettgestaltung erfahren. Auf den wenigen zeitgenössischen Angaben fußend (S. Jahn, Mozart I, S. 542, 3. Aufl.), ist es ihr gelungen, eine kleine Eifersuchtshandlung ziemlich zwanglos der Musik unterzulegen, so daß das Ganze einen sauberen und reizenden Eindruck macht. Mozart hat seine Musik ganz ersichtlich insofern charakteristisch gestaltet, als er größtenteils eine überaus zierliche, man könnte sagen Liliputmusik zu dem jedenfalls sehr zierlichen Vorwurf (darauf weist der Titel *Les petits Riens* mit Deutlichkeit) schrieb, und sich insofern als dramatischer Ballettkomponist ausweist. Ob hieran Noverre bereits teil hat, wäre noch näher zu bestimmen. Es wäre, zumal für unser heutiges Empfinden, die gegebene Musik für ein Kinderballett.

Liegnitz. Laut Zeitungsberichten wurde hier eine »Zunft schlesischer Lautenspieler« zwecks Pflege des alten deutschen Lautenspiels gegründet.

Weimar. Die von W. von Baußnern geleitete Großherzogliche Musikschule in Weimar, die im vergangenen Schuljahr 12 historische Klavierabende veranstaltet hat, wird in diesem Schuljahr aus Anlaß ihres 40jährigen Bestehens in 10 Vortragsabenden die Entwicklung der Kammermusik vom 15. Jahrh. bis zur Gegenwart zur Darstellung bringen. Es werden zur Aufführung gelangen Werke von Melchior Franck, Dufay, Adam Krieger, Jannequin, Archadelt, Rosenmüller, Purcell, dall'Abaco, Locatelli, Pergolesi, Morley, Bennet, J. S. Bach, Schobert, Dittersdorf, Stamitz, Reichardt, Zumsteeg, Schulz, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Raff, Rheinberger, C. Franck, Brahms, Dräseke, Baußnern, Strässer, Strauß, Reger.

Wien. Gluck-Denkmal. Von den großen und allgemein bekannten Komponisten ist Gluck wohl der einzige, der noch kein Denkmal erhalten hat. Ein solches wird nun aber Wien erhalten und zwar wohl 1914, dem 200. Geburtsjahre Gluck's. Das Modell des Bildhauers Theodore Cherlement sieht einen Sockel aus Salzburger Marmor vor, auf dem eine überlebensgroße Figur des Orpheus mit einer Leier in der Hand steht. Unter ihm befindet sich das Porträt-Relief des Meisters. Neben dem Sockel sitzt eine Erinnye, die gerührt dem Harfenklang des Orpheus zu lauschen scheint. Auf besondere Originalität dürfte demnach das Denkmal wohl keinen eigentlichen Anspruch machen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde begeht in der Woche vom 30. November bis 7. Dezember die Feier ihres 100 jährigen Bestehens mit Festlichkeiten in größtem Maßstabe. Was die Gesellschaft im Dienste der Musik getan hat, gehört zu einem guten Teile der allgemeinen Musikgeschichte an; ihr Archiv ist weltberühmt. In dem Festprogramm ist auch ein Vortrag von Prof. Dr. E. Mandyczewski vorgesehen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bäuerle, Hermann. Graduale parvum. Auszug aus dem Graduale Vaticanum. Hilfsausgabe in moderner Choralnotation, d. h.: Ausgabe mit Choralnoten auf 5 Linien im Violinschlüssel unter Transposition in die günstigste Tonlage, zugleich mit deutscher Überstzg. der Texte u. Rubriken, sowie mit Vortragszeichen und Phrasierungsangaben versehen. Zweite, verbesserte Auflage. Gr. 8⁰, 330, 125, 97 S. Graz und Wien, »Styria«, 1912. ℳ 4,—.

— Kyriale parvum. Auszug aus dem Ordinarium Missae. (Weitere Bezeichnung wie oben.) 8⁰, 60 S. Graz und Wien, »Styria«, 1912. ℳ —,50.

Bendix-Damgarten, Herm. Zur Theorie und Praxis des Choralgesanges. In »Kirchenmusikalisches Archiv«. 8⁰, 63 S. Bremen, Schweers & Haake, 1912. ℳ —,70.

Chantavoine, Jean. Musiciens et poètes. 8⁰, 218 S. Paris, F. Alcan, 1912.

Der bekannte Verfasser erweist mit dieser Sammlung von sieben Aufsätzen von neuem seine Liebe für die deutschen Meister und seine Fähigkeit, deren Persönlichkeit und Schaffen anziehend zu schildern. Freilich darf man bei der Behandlung von Themen wie »Goethe als Musiker« (eigentlich nur ein Referat über den Briefwechsel mit Zelter) nicht an die Gründlichkeit des betreffenden Werks von Bode, bei »Löwe und die deutsche Ballade« nicht an Spitta's tiefgreifende Aufsätze denken. Aber es wäre ungerecht, von dem Buche mehr zu verlangen, als der Verf. geben will, der seine Landsleute zu eignem Schauen und Genießen anregen möchte, statt sie durch Gelehrsamkeit abzuschrecken. Wenn allerdings dem unnützen »Neffen Beethoven's« fast 60 Seiten gewidmet werden, so möchte man doch vor der sogenannten »Düntzerei« warnen — denn: *cui bono*? Es gibt wichtigere Dinge zu drucken. — Dagegen darf ein (früher teilweise in der »Musik« erschienener) Aufsatz über Lizst's verloren geglaubte Jugendoper »Don Sanche« auf allseitiges Interesse rechnen, da Verf. seinen Fund anschaulich und mit glücklich gewählten Notenbeispielen schildert.

H. J. Moser.

Dessauer, Heinrich. John Field, sein Leben und seine Werke. In »Musikalisches Magazin«. 8⁰, VIII und 117 S. Langensalza, H. Beyer & Söhne, 1912. ℳ 1,60.

Frimmel, Thdr. v. Ludwig van Beethoven. 4., verm. u. verb. Aufl. 16.—20. Taus. Lex. 8⁰, 112 S. m. Abbildgn., Taf. und Fksms. In »Berühmte Musiker«. Berlin, Schlesische Verlagsanstalt, 1912. ℳ 5,—.

Fuller-Maitland, J. A. Brahms. Deutsche Bearbeitg. v. A. W. Sturm. 1.—4. Aufl. Lex. 8⁰, 186 S. m. 1 Bildnis u. 89 S. m. 150 Abbildgn. Berlin, Schuster & Loeffler, 1912. ℳ 4,—.

Gmelch, Josef. Neue Aktenstücke zur Geschichte der Regensburger Medizaea. Aus dem literarischen Nachlasse Raymund Schlecht's. Gr. 8⁰, 18 S. Eichstätt, Ph. Brönner, 1912. ℳ 0,50.

Harburger, Walter. Grundriß des musikalischen Formvermögens. Ein Versuch. Mit einem Anhang: Über die Darstellg. höherer Tongeschlechter. Gr. 8⁰, III, 206 S. München, E. Reinhardt, 1912. ℳ 4,50.

Hartmann, L. Das Harmonium. Leipzig, B. F. Voigt. ℳ 2,50.

Kapp, Julius. Richard Wagner und die Frauen. Eine erotische Biographie. Mit 40 Abbildg. 8⁰, XIV u. 266 S. 1. bis 6. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler, 1912.

Kinsky, Georg. Katalog des musikhistorischen Museums von Wilhelm Heyer in Cöln. 2. Bd. Zupf- u. Streichinstrumente. Hrsg. vom Besitzer des Museums, Wilhelm Heyer. Gr. 8⁰, XV, 718 S. m. Abbildgn., eingedr. Fksms. u. Taf. Cöln, 1912. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 56,—.

Koch, Max. Richard Wagner, II. Band 60—61 der Biographien-Sammlung »Geisteshelden«. 8⁰, XVI u. 525 S. Berlin, E. Hofmann & Co., 1912. ℳ 6,—.

Koch, M. (Musikdirektor). Ein Gang zu den Quellen der Sprache. 8⁰, 83 S. Stuttgart, M. Koch, 1912. ℳ 1,60.

Krause, Emil. Zur Pflege der religiösen Vokalmusik im 19. Jahrhdt. bis auf die Gegenwart. In »Musikalisches Magazin«. 8⁰, 26 S. Langensalza, Beyer & Söhne, 1912. ℳ —,30.

Marschner, Heinrich. Der Templer und die Jüdin. Große romant. Oper. Be-

arbeitung v. Hans Pfitzner. Vollständiges Regiebuch auf Grund der Straßburger Erstaufführung unter Dr. Hans Pfitzner bearb. v. Eug. Mehler. Kl. 8⁰, 48 S. m. Fig. Leipzig, M. Brockhaus, 1912. ℳ 2,—.

Massenet, Jules. Mes Souvenirs (1848—1912). Paris, Pierre Laffitte, 1912. Fr. 3,50.

Massenet, lorsqu'il mourut, le 13 août dernier, avait à peu près terminé ses souvenirs, qu'il avait écrits, pour ses petits-enfants, et publiés entièrement depuis un an dans *l'Echo de Paris*. Le maître à peine mort, le livre a paru immédiatement en librairie, le jour même de ses simples funérailles.

Sans doute, le nom si populaire de l'auteur de ces Souvenirs d'un septuagénaire le fera-t-il lire avec empresement, avec intérêt aussi, pour les époques éloignées de nous. Mais, pour la période contemporaine, Massenet s'y borne trop exclusivement à raconter des faits, des anecdotes, à citer des noms connus de tous, et qui, même à distance, ne diront rien de plus qu'une sèche énumération d'éphémérides musicaux, ou que les comptes-rendus faits au jour le jour.

Au cours de ces vingt-huit chapitres, qui débutent en 1848 pour se terminer à la veille de la première représentation de Roma, à Paris, — cette année même, — Massenet s'y montre ce qu'il fut toujours, pour tous: l'homme aimable, charmant, n'ayant jamais un mot dur ou cruel pour qui que ce soit, couvrant de fleurs ses interprètes, ses confrères, amis ou ennemis. Quant au style même, il ne serait pas irrespecteux de dire qu'il frise souvent la banalité. Je ne sais d'ailleurs si Massenet lui-même en est entièrement responsable, car on assure qu'il ne fit que dicter ces pages où, s'il ne se livre pas tout entier — ce ne sont rien moins que des confessions, — il conserve pour tous ceux qui l'ont connu et approché le charme de sa conversation aimable et de son universelle, inépuisable bienveillance.

Mes Souvenirs, complété par une préface d'un des plus ardents élèves du maître, M. Xavier Leroux, et par une série de discours prononcés par Massenet en qualité de membre de l'Institut, comprend en outre quelques pages de souvenirs de ses élèves et de ses interprètes, hommage que le maître put savourer de son vivant, car il date de l'année dernière.

Publié en grande hâte, sans nul doute, ce volume manque totalement d'index ou de table de références, et même d'une table des matières, choses pourtant indispensables pour la lecture d'un ouvrage historique ou biographique. J.-G. P.

Nagel, Wilibald. Mozart u. die Gegenwart. In »Musikalisches Magazin«, 8⁰, 21 S. Langensalza, Beyer & Söhne, 1912. ℳ —,30.

Nohl, Ludwig. Beethoven's Leben. In 3 Bdn. 2., völlig neu bearb. Aufl. von Dr. Paul Sakolowski. (Neue illustr. Ausg.) 2. Bd. 8⁰, 347 S. Berlin, Schles. Verlagsanstalt, 1912. ℳ 5,—.

Petrucci, Gualterio. Il »Don Giovanni« di Mozart. Gr. 8⁰, 22 S. Roma, W. Modes, 1913.

Bietet für deutsche Leser nichts Neues. Eine begeisterte Schrift.

— Il chiaroscuro nella musica di Riccardo Wagner. Conferenza. 8⁰, 20 S. Bologna, A. Gherardi, 1912.

Führt einen recht interessanten Vergleich zwischen Rembrandt und Wagner durch. Così, Rembrandt e Wagner possano esser considerati come fratelli per una certa somiglianza di temperamento.

— Franz Liszt. Queroktav, 14 S. W. Modes, 1912. L. 0,50.

Pommer, Josef. Die Wahrheit in Sachen des österreichischen Volksliederunternehmens. [Aus: »Das deut. Volkslied«.] Lex. 8⁰, 55 S. Wien, A. Hölder, 1912. ℳ 1,80.

Richter, Max. Choralkunde im Dienste des evangelisch-christlichen Lebens. Ein Mahnwort an das deutsche Protestantentum. In »Kirchenmusikalisches Archiv«. 8⁰, 56 S. Bremen, Schweers & Haake, 1912. ℳ 1,—.

Rupp, J. F. Emil. Charles Marie Widor und sein Werk. Von seinem Schüler. In »Kirchenmusikalisches Archiv«. 8⁰, 68 S. mit Abbildgn. u. Tafel. Bremen, Schweers & Haake, 1912. ℳ —,80.

Schmidt, Leopold. Hugo v. Hofmannsthal, Ariadne auf Naxos. Ein Führer durch das Werk. Berlin, A. Fürstner, 1912. ℳ 1,—.

Séré, Octave. Musiciens français d'aujourd'hui. Paris, Mercure de France, 1912. Fr. 3,50.

Ce volume, dont le titre seul indique l'intérêt, est un recueil de «notices biographiques, suivies d'un Essai de bibliographie et accompagnées d'un autographe musical» sur une trentaine de musiciens

modernes: Bizet, Ch. Bordes, A. Bruneau, A. de Castillon, Chabrier, C. Charpentier, E. Chausson, C. Chevillard, C. Debussy, Léo Delibes, P. Dukas, Henri Duparc, C. Fauré, C. Franck, V. d'Indy, Paul Ladmirault, Lalo, Guillaume Lekeu, Massenet, Messager, Pierné, Poueigh, Ravel, Roussel, Saint-Saëns, Florent Schmitt, Déodat de Séverac. L'ordre strictement alphabétique adopté par l'auteur, pour cette bio-bibliographie de la musique française contemporaine, fourmille en pittoresques rencontres. Delibes à côté de Dukas, Lekeu à côté de Massenet, Saint-Saëns à côté de Schmitt, ce sont là des surprises de l'alphabet qui ne sont pas pour ôter de l'agrément au volume un peu sévère de M. Séré.

Le plan uniforme adopté dans ces notices est le suivant: un autographe ouvre le chapitre consacré à chaque compositeur, dont M. Séré raconte d'abord la vie; il donne en même temps des appréciations sur l'œuvre, appréciations empruntées aux critiques contemporains; puis vient la bibliographie l'œuvre, la bibliographie des livres, journaux, revues à consulter, et enfin, l'iconographie (portraits, caricatures, etc.).

Sans avoir l'ennui d'un dictionnaire, Musiciens français d'aujourd'hui en a toute l'utilité. Les amateurs de musique, les artistes professionnels le consulteront avec fruit ou curiosité; les marchands de musique devront le posséder comme un catalogue indispensable de la production française contemporaine, et les écrivains musicaux ... en feront leur profit à toute occasion. J.-G. P.

Stern, Richard. Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen? Nach authentischem Material hrsgb. 4. Jahrgang 1912.

Einem späteren Kulturhistoriker kann dieses Buch, das über Verschiedenstes, besonders auch die Honorare für Musikstunden, Auskunft gibt, gute Dienste leisten.

Wagner's, Richard, Lebensbericht. 8⁰, 71 S. Hannover, L. Oertel, 1912. ℳ 1,—.

Es handelt sich um die deutsche Übersetzung der von Wagner für die *North-American-Review* verfaßten Schrift *The work and mission of my life* (bis 1879), die vom Übersetzer und Herausgeber mit einem ergänzenden Nachwort versehen worden ist. Direkt Neues bietet der Bericht nicht, aber dies und jenes ist doch stärker oder schwächer betont als an anderen Stellen. Der Herausgeber ist von Wolzogen, dessen Namen man erst auf der letzten Umschlagseite entdeckt.

Richard **Wagner-Jahrbuch.** Hrsg. von Ludw. Frankenstein. 4. Bd. IV, 353 S. Gr. 8⁰. Berlin-(Wilmersdorf), Hausbüch.-Verlag 1912. ℳ 9.—.

Wagner's, Rich., Briefe in Orig.-Ausgaben. 2 Folgen in 17 Tln. (323, 319; VIII, 304, 408; XXXVI, 367; XIV, 134; XI, 239, VIII, 252; VI, 351, 346; VII, 95, VIII, 84, 188, XI, 130; XXIV, 414; XVI, 339, 170 u. XXVII, 616 S. m. Bildnissen, Taf. u. 3 Fksms.). 1. Folge gr. 8⁰, 2. Folge 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 60,—.

Wegweiser für Besucher der Bayreuther Festspiele 1912. 291 S. u. 40 S. Bildnisse m. Taf. u. 2 [1 farb.] Plänen. 8⁰ Bayreuth, G. Niehrenheim 1912. ℳ 3,—.

Weingartner, Felix. Akkorde. Gesammelte Aufsätze. (Breitkopf & Härtel's Musikbücher.) 8⁰, IV, 295 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 5,—.

— Erlebnisse eines königl. Kapellmeisters in Berlin. Berlin, P. Cassirer, 1912. ℳ 1,20.

Wirth, Moritz. Der Ring des Nibelungen als Wotandrama. (Zur Einführung in Rich. Wagner's Dramen). 8⁰, IV, 109 S. Leipzig, C. Wild, 1912. ℳ 2,—.

Wolf, Hugo, Eine Persönlichkeit in Briefen. Familienbriefe. Hrsg. von Edm. v. Hellmer. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) V, 149 S. m. 3 Taf. 8⁰. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912. ℳ 3,—.

Wynecken, K. Leitfaden der Rhythmik f. den Unterricht u. Selbstunterricht in der künstlerischen Komposition. Lex. 8⁰, XI, 92 S. m. 23 Fig. u. 1 Tab. Berlin, O. Baumgärtel, 1912. ℳ 4,50.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Mitteilungen Nr. 109.

J. Gamper, Paris, 7, rue Danton. Catalogue 74 de livres d'occasion. Darunter die Abteilung: Ouvrages relatifs au théâtre et à la musique. Ancien théâtre français, musique religieuse et profane, théâtre moderne (Nr. 788—1113).

List & Francke, Leipzig, Talstr. 2. Verzeichnis Nr. 439. Biographien, Memorien, Briefwechsel, Porträts, Porträtswerke (2623 Nr.).

Reeves Catologue of Music and musical literature. London, W. C. 83, Charing Cross Road. Part 41, 1912.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Bruxelles.

La réunion statutaire annuelle du groupe de Bruxelles a eu lieu cette semaine. M. Ch. Van den Borren, secrétaire-adjoint, a lu le rapport concernant la saison 1911-1912, où l'activité sociale s'est trouvée arrêtée par la longue maladie et le décès du premier vice-président M. Béon, à l'activité duquel le rapporteur rend un hommage mérité. M. Taubert, trésorier, rend compte de la situation financière du groupe. Les deux rapports sont adoptés. La disparition de M. Béon nécessite un remaniement du comité, lequel, d'après le vote des membres présents, se trouve composé comme suit: président, M. Edg. Tinel; premier vice-président, M. le baron Victor Buffin; second vice-président, M. E. Closson; secrétaire, M. Ch. Van den Borren; trésorier, M. H. Taubert. On passe aux dispositions à prendre pour la saison qui s'ouvre. Divers projets seront mis à l'étude, notamment l'organisation de deux séances de musique ancienne avec le concours de M. J. Nin, pianiste, Mlle. Demont, cantatrice, M. Blancorescio, violiniste.

E. Closson.

London.

For the first meeting of the 38th yearly session of the Musical Association (Kartellverein) see Z. XIII, 119, December 1911. The following are the reports of the subsequent seven meetings. All the meetings are held in Messrs. Broadwoods' Rooms.

On 5th December 1911, Mr. Reginald Waddy of Plymouth lectured on "*Elizabethan Lyrics and Love Songs*", words and music, a subject new to the Association. The English lyric of Queen Elizabeth's day had its sources in Middle English song, ballads, folksongs, etc., and the influences of Italian and Renaissance poetry perfected its form; but it was essentially designed for musical setting, as distinguished from literary odes and sonnets. The language of the age was supple, the result highly artistic. Every one wrote verse, from the Queen down to common tavern vagabonds. A happy optimism was the pervading sentiment. If love was the first subject, the subject was still secondary to the mood. Spencer, Sydney, Shakespeare, represented the weightier poetic interpretation of life; Greene, Peele, Breton, Lodge, Campion, Herrick, the lighter and fresher mood. The Elizabethan lyric was quite distinct from the soberer Jacobean, which succeeded it. Very many of the Elizabethan lyric-writers set their own words to music. Thomas Campion was especially worthy of note; though a doctor of medicine, he wrote poetry ranking with Shelley and Burns, and was an English Meleager; he set his own words. A list was here given of his best songs. Morley and Dowland were in the same class. Lists were given of the accessible sources of Elizabethan lyrics and musical settings, both published and in MS. Modern composers would find a rich field in the Elizabethan lyrics. There were various vocal illustrations. Discussion by Dr. W. H. Cummings (President), Dr. T. Lea Southgate, the lecturer, and others.

On 16th January 1912, the violinist Miss Maud Mac Carthy (Mrs. Wm. Mann), who has lived several years in India, especially S. India, lectured on "*Some Indian Conceptions of Music*"; singing Indian melodies to her own accompaniment on a vīna (used only for drone purposes) and two small drums. The few scattered systems of Indian notation were clumsy and hardly worth mention; the art lived on wholly through tradition from master to pupil. Indian music was essentially connected with religious belief. Its rhythmitonal complexity far exceeded that of European music. Lecturer essayed definitions of rāga and rāgini (quasi-tone-systems), tāla (tīme), mātra (rhythmical unit), mēlakarta (septenary scale, of which there were 72). "Quarter-tones", which should much more properly be called "microtones", were not essential parts of the mēlakārta, and were rather embellishments. There was no harmony in the East (other than the drone), and the cultivation of microtones was the substitute in artistry. Improvisation was universal, but under much

stricter conceptional restraints than ours. "Practising" was not a part of an Indian musician's routine; if he did anything, he meditated. Lecturer was dressed in semi-Indian costume, and performed sitting on the ground in Indian fashion. Her vocal renderings were considered by experts present to combine the cultivated aesthetic perception of the West with the traditional methods of the East, and were certainly of very great excellence.—Dr. W. H. Cummings (in the chair) said that eastern and western music, however differing, both came from God.

On 20th February 1912 Mr. H. Heathcote Statham read a paper on "*The Structure and Arrangement of Concert Halls*", illustrated with magic-lantern slides. For music the three objects were efficient production of sound, convenient position for hearing it, and provention of echo.—As to production, the orchestral bay should widen rather towards the hall, and not be higher than necessary, as that meant waste of sound; the materials should be such as would sympathize with sound without absorbing it, wood being best; there should be no curtains near the orchestra; textile materials absorbed sound without assisting it. In the orchestra, the seats for band and chorus should be more distinctly divided, the band seats having a sounding-board carried up in a curve behind the back row of players, and the chorus seated above that. The chorus seated immediately behind the band and close up to them formed a mass of clothing which was a bad background for sound. The organ would form the back of the orchestra, behind the chorus singers, the sound-boards behind placed below the visible base of the organ screen, so as not to require great height for the larger pipes; they would be just as well heard. That was much better than projecting the organ-case into the chorus seats, or bracketing the organ out close against the ceiling. —— As to hearing the music, the audience should all face the performers, so a circular plan was bad; a long parallelogram was the proper shape, and the ceiling should be comparatively low; the floor should slope upwards to the back, and if that was impossible the floor should at any rate be a boarded one, with space underneath for resonance; on a small scale, as for chamber-music, there was no objection to a circular room, with the music in the middle.—To prevent echo, smooth surfaces in walls and ceilings should be avoided; the end wall especially, opposite the orchestra, should be broken up to prevent return-echo, and an end-gallery was useful in that way; hard, polished surfaces should be avoided; whatever made reflections of light made the same for sound, and so plate-glass windows were bad.—The Lecturer added remarks about church-organs.—Dr. Charles Maclean (in the chair) said that the orchestra-end of a concert-hall should be in principle a parabolic cove, the sounds produced being thus focussed in the parabola and thrown down the hall in parallel lines. The present-day abandonment of all true acoustical principles in concert-hall building was deplorable, and musicians should combine against it.

On 19th March 1912 Mr. W. Willson Cobbett lectured on "*Chamber Music*", with especial reference to a *Chamber Music Institute* proposed by him. —— The lecturer stated that the object of his paper was to give his reasons, after forty years' experience, for thinking that the private practice of chamber music is so conducive to personal happiness as to be of real interest to the community at large as well as to a small section of it, and to suggest a means for its extension and development. —— He contrasted the public playing of music written for the chamber with the music of intimacy, and spoke at considerable length upon the elements which constitute the charm of the String Quartet. It is among the musical functions enjoyed in communion with others, and draws musicians together in friendly as well as musical converse. The egotism which is inseparable from solo performance is, or should be, absent. A good quartet player is altruistic to the core, always keenly listening, and alert to let the instrument to which is assigned the solo part stand out. Violinists of the greatest distinction as soloists have failed to make their mark in quartet music, through introducing too much of the personal element into their leading and keeping the other performers in subjection. Excellent discipline therefore is preserved, with a constant and unfailing awakening of pleasur-

able emotion. The player feels that he is (to speak paradoxically) in a way listening to the noblest thoughts of the greatest composers cast in a mould which only the greatest have been able to bring to perfection. Canons of taste have been modified from time to time by those whose genius entitled them to do so, and the result is that instead of practically one musical idiom, such as prevailed up to Haydn's time, there is now an inexhaustible variety of them awaiting interpretation. —— Lecturer spoke of the imperative need which natures, endowed with certain proclivities, experienced to express themselves by playing, not merely by listening; for whom the chamber music life was suitable. To the utilitarian who estimates life's advantages solely in terms of cash or social success, it appears to be a waste of time. But if a man wish to live the musical life for its own sake, and to have revealed to him, through the medium of an instrument, a whole world of beauty of which he would otherwise be unaware, he cannot do better than take up the practice of chamber music. It was pointed out that the sub-conscious or sub-liminal self was constantly awakened into life, and so, in Bergsonian phrase, the area of the garden of the soul widened. —— Listening was contrasted with playing. One can hear chamber music better played by artists than by oneself— but listening is of more limited range than playing, though it provides some exquisite moments of unalloyed enjoyment. Obviously it is a pleasure one can enjoy without being able oneself to play or sing; but if it were as permanently enjoyable there would be no inducement whatever to practise an instrument except for a livelihood or for the mere love of applause. By nature's law any pleasure derived without personal effort is apt to pall in the end. The element of effort will never be absent from chamber music, which exercises a benevolent tyranny over its votaries. —— Lecturer spoke at some length on the two subjects of just intonation and tone quality. In the capacity of all the instruments to play in tune lies one of the chief harms of the string quartet. Modern composers, with their increased use of enharmonic modulation, have added to the difficulties of what might be called the technique of the ear, and brought into relief the importance of perfect justesse. The question of the microtones within the scale was treated, and reference made to a new experimental instrument invented by an American professor, in which were fifty-three microtones to the octave. —— The intellectual interest of quartet music was touched upon, and the possibility hinted at that even those who, for want of early training,, were debarred to some extent from intellectual enjoyment, had an intuitive appreciation of music which they are unable to analyse. Lecturer made some remarks on the subject of devotion to the classics, which prima facie was admirable, yet might be carried to such excess as to amount almost to Philistinism. He spoke of certain young composers who expressed the spirit of the times, and of other subjects pertaining to chamber music, arriving at the most practical section of his paper when suggesting how to widen the area of interest in this (at present) somewhat esosteric branch of the art. —— When an instrumentalist, fired with the desire to play chamber music, looks around, he finds too often that the opportunities of gratifying it are lacking, and he has to fall back upon solo and orchestral practice. The latter is easily found by the disbursement of a small annual fee, but the practice of chamber music, for those who do not enjoy certain privileges of family life, is quite another matter. The chamber-music clubs (which lecturer reviewed) are mainly devoted to giving private concerts. The Strings Club, though a concert-giving club, has a department systematically organised for private practice, in which professionals as well as amateurs take part, an agreable feature, for no more powerful tribute could be paid to the properties of chamber music than when professional artists, after hours of teaching, find in its practice both relief and relaxation. But with this exception little has been done to cater for instrumentalists who aim at private practice for its own sake. There is no valid reason why this want should not be supplied. If some important Institute were founded for the purpose, an impetus would be given to an art which is liable at the present

time to droop for the want of it. It would of course require to be subsidised. Nothing connected with chamber music could be done without subvention. Some of the greatest works of Beethoven owed their birth to aristocratic patrons who happened to be fond of chamber music, and gave commissions for works such as the Quartets, Op. 127, 130, and 132, which are masterpieces as great as the "Faust" of Beethoven's compatriot and contemporary, Goethe. —— The Worshipful Company of Musicians has been instrumental in moving British composers to produce a new short form—an evolution from but more logical than the old Fancies—by means of subsidies. The Patron's Fund has subsidised chamber music in a variety of ways, and the Classical Chamber Concerts, in succession to those of the Joachim Quartet, have an influential committee to help West-Enders to enjoy music of the best, and the People's Concert Society has helped East-Enders to do the same—by means of subsidies. The many single-minded artists and composers and concert-givers who have devoted a large share of their time and attention to chamber music, shine forth as men with ideal aims who prefer the interests of an art, perhaps of their own souls—for surely the life of beauty is part of the life of the soul, whatever the Puritans may say—to profit. They could all do better by taking up branches of music which pay better. It is perhaps this divorce from commercialism which makes chamber music so attractive to some types of mind. —— Lecturer's scheme was based on the possibility of finding some benefactor of large means, who might be willing to take a decisive step and found an Institute for the encouragement and development of chamber music on certain lines. It would need to find a home in a central position, and in a new building having every feature which consideration for the interests of a highly specialised art can suggest, for in London no such building can be found. Those who consider the project rather Utopian should not forget what John Barber Beaumont did for the People's Palace, suggested in advance by Walter Besant as prophet, nor what Ernest Palmer has done in recent years for the Patron's Fund, which could scarcely have been suggested in the first instance by any but a Utopian dreamer, but which is now a permanent institution in England, and likely to go on, like the Gresham lectures, for centuries to come. —— Elementary considerations would be the stocking of a library of chamber music and the building of a suite of rooms of varying dimensions, suited for the practice of ensemble music for every conceivable combination. There should be a resident professor or two, with protean talents, so that it might be possible for intending performers to drop in at any time and find it feasible to play chamber music written for one of the many combinations which exist. In the evening members of both sexes might be expected to be present, whilst in the daytime ladies, who are becoming even more conspicuous than men in private musical circles, would be in the majority. —— A necessary expense would be the building of a concert-room for solo chamber music, in which other things might be expected to happen. A chair of chamber music might well be offered to one of the many distinguished men associated with the art either as writers or composers. The lecturer suggested many other features, including a new review, competitions, and a musical club. The advantages foreshadowed should be extended to those whose means are limited, with a nominal fee, and sometimes without any at all. Some pioneer work would have to be done among the boys of limited means who form those string classes which are found attached to County Council and National Schools, the Polytechnic, and other institutions, the authorities connected with which would be likely to take an interest in a scheme tending to provide students with an additional incentive to work. Sir Frederick Bridge (in the Chair), Dr. Charles Maclean, and Dr. T. Lea Southgate took part in discussion.

On 16th April 1912, a paper by Professor Albert A. Stanley of Ann Arbor, Michigan, on "*Graduate work in music in the United States of America*", was read, in the absence of the author, by the Secretary of the Association. —— The paper began by showing that the American university and college of high class had

more affinity with German than with English models. During the last decade a sum of over £ 40,000,000 had been given by individuals for the support of higher educational institutions, while the citizens of a State gladly submit to a considerable increase in taxation—in some cases reaching £ 400,000 yearly—for the same purpose, a fact which showed that the desire for gold was not, as was sometimes alleged, the chief characteristic of the American people. —— According to the system under which, in America, all graduate study was pursued, such study could only be taken up by those who had already earned the general cultural degree of B.A., while usually the M.A. must precede the Ph.D., although it had occasionally been omitted. The degree of Doctor of Music was in America purely honorary. It had suffered greatly in the estimation of the musical public, and was entirely ignored by musicians, owing to minor colleges bestowing the degree with complete indifference to real attainment. The degree of Bachelor of Music was a negligible quantity, although it was given in three institutions. —— For the purposes of this paper, lecturer had collected information from thirty universities and colleges. Of these ten reported departments of music, and include music in their curriculum, five of them offering graduate courses, while a similar number had also awarded advanced degrees. In a monograph, entitled "Music Instruction in the United States", by Arthur L. Manchester, it was stated that the number of students in the music departments in 151 universities and colleges was 18,971 during the year 1907. The United States was in a fair way of becoming a really musical nation. —— Dr. W. H. Cummings (in the chair) and Dr. T. Lea Southgate spoke in discussion. (To be continued.)

J. Percy Baker, Secretary.

Berichtigung. Une regrettable erreur d'imprimerie a laissé paraître dans le dernier Bulletin, les règlements de la «**Commission de Luth**», sans qu'ils aient été soumis à la correction, et qu'ils aient porté les signatures des membres de la Commission, qui sont: M. M. **E. J. Dent**, **J. Ecorcheville**, **A. Koczirz** et **J. Wolf.** Nous nous excusons auprès de tous nos Collègues de ce fâcheux contre temps.

Neue Mitglieder.

Chr. Geisler, Kantor, Kopenhagen, Aabenraa 32.
Fräulein **Osanna Ter-Grigorianz,** Tiflis (Rußland), Freilinskaja ul. No. 4. Kb. 3.
Otto Wille, Redakteur, Leipzig-Reudnitz, Oststr. 22 I.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **William Behrend,** Kopenhagen, jetzt: Pillallé 53.
Ed. Birnbaum, Königsberg i. Pr., jetzt: Henschestr. 19.
Privatdozent Dr. **Adolf Chybinski,** Lemberg, jetzt: St. Jur-Platz 6 II.
Guido Endter, Wiesbaden, jetzt: Oberlehrer in Oberursel b. Frankfurt a. M.
Joseph Ivimey, London, jetzt: 40, Clanricarde Gardens, W.
C. A. Martienßen, Kopenhagen, jetzt: Berlin, W. 50, Tauentzienstr. 9.
Generalmusikdirektor Dr. **Carl Muck,** Berlin, jetzt: Direktor des Bostoner Symphonie-Orchesters, Boston.
Dr. **Werner Wolffheim** und Frau **Betty,** Berlin-Grunewald, jetzt: Jagowstr. 12.

Ausgegeben Mitte November 1912.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 3. Vierzehnter Jahrgang. **1912.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Gustav Jacobsthal.

Die Musikwissenschaft betrauert in Gustav Jacobsthal († 9. November 1912) einen ihrer größten Forscher und akademischen Lehrer. 1845 in Pyritz in Pommern geboren, 1870 in Berlin promoviert, gehörte er dem Lehrkörper der Kaiser Wilhelms-Universität Straßburg seit ihrem Gründungssemester, seit 1872 an und wirkte an ihr 33 Jahre, seit 1872 als erster Privatdozent, seit 1875 als außerordentlicher Professor, seit 1897 als ordentlicher Professor, der erste ordentliche Professor der Musikwissenschaft an einer reichsdeutschen Universität, bis eine schwere Erkrankung, die ihn schon seit Ende der neunziger Jahre mehrfach gezwungen hatte, seine Lehrtätigkeit zu unterbrechen, ihn veranlaßte, 1905, erst 60 Jahre alt, von seinem Lehramt zurückzutreten. Der innige Wunsch, es möchte ihm im Ruhestand beschieden sein, die Gesundheit wieder zu erlangen, um an der Verwirklichung seiner weitausschauenden wissenschaftlichen Pläne weiter arbeiten zu können, blieb unerfüllt.

Die Öffentlichkeit kennt den Forscher Jacobsthal nur als Verfasser einer Abhandlung über: Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts von 1871[1]), einiger Aufsätze aus den 1870er Jahren in verschiedenen Zeitschriften[2]) — nur Präliminarien seiner eigentlichen Studien — und als Verfasser des Buches: Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche von 1897, eines Buches, das bestimmt war, die Reihe der Darstellungen seiner großartigen Forschungsergebnisse mit der Darstellung eines der merkwürdigsten unter den von ihm erforschten Problemen zu eröffnen. Es sollte aber das einzige Werk dieser Art bleiben, das er vollendet der Öffentlichkeit übergeben konnte; bald nach dem Er-

1) Ein Teil dieser Arbeit erschien bereits 1870 als Dissertation und in der Allg. Musikal. Zeitung 5, 1870, 253ff.

2) »Die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges im Mittelalter« in der Allg. Musikal. Zeit. 8, 1873, 625ff., »Über die musikalische Bildung der Meistersänger« in der Zeitschr. f. dtsch. Alt. u. dtsch. Litt. 20 (N. F. 8). 1876, 69ff., »Die Texte der Liederhandschrift von Montpellier H 196; diplomatischer Abdruck« in der Zeitschr. f. rom. Phil. 3, 1879, 526ff. und 4, 1880, 35ff. und 278ff.

scheinen dieses Buches trat die seine Schaffenskraft erst zeitweilig, dann dauernd unterbindende Krankheit auf, die ihn nicht mehr verlassen sollte und ihn nötigte, auch im Ruhestand sich fast ganz musikwissenschaftlicher Tätigkeit fernzuhalten. So geben seine Publikationen kein Bild von dem Umfang und der Bedeutung seiner Forschungen; möchte nun die Hoffnung erfüllt werden, daß sein Nachlaß weitere Früchte seiner ausgedehnten Lebensarbeit spende.

Aus der Schule Heinrich Bellermann's in Berlin hervorgegangen, fand er den Mittelpunkt seiner künstlerischen Interessen, den Ausgangspunkt seiner Forscher- und Lehrtätigkeit in der strengen reinen Vokalmusik, wie sie im 16. Jahrhundert zur Blüte gelangt war und in Palestrina's Kunst gipfelte. Den Weg zu verfolgen, auf dem in einem halben Jahrtausend die Entwicklung der mehrstimmigen Musik zu diesem hohen Ziele gelangt war, besonders die ersten Stadien dieses Weges klar zu erkennen, die von der Forschung lange vernachlässigt waren, bot sich als erstes, äußerst dankbares wissenschaftliches Arbeitsfeld. Aber ehe hier reife Garben zu schneiden waren, ehe der gewissenhafte Forscher, der seine historische Forschungsmethode in Theodor v. Sickel's Wiener Institut für Österreichische Geschichtsforschung[1]) weiter gestählt hatte, hier zu einem ihn befriedigenden Abschlusse kommen konnte, ehe das auf weit ausgedehnten Studienreisen gesammelte Forschungsmaterial ihm als genügend sicheres Fundament erschien, um darauf den Neubau der Darstellung der Kunst dieser Epoche aufzurichten und auszubauen, lockten weitere, damals nur erst wenig bebaute Gebiete der Musikwissenschaft den Forscher, sich ihnen zu widmen.

Von den Kunstdenkmälern, die bei diesen Forschungen zutage getreten waren, war manch helles Licht auch auf die etwas besser bekannten zahlreichen Musik-Lehrschriften des Mittelalters gefallen, freilich bei weitem noch nicht genug, um diese bis dahin fast lediglich abstrakt betrachteten Werke richtig und gründlich zu verstehen. Ihre von Grund aus neuzuschaffende Interpretation, für die wiederum weitverzweigte Quellenstudien an den Handschriften die notwendige Vorbedingung waren, wurden ein zweiter Hauptgegenstand seiner weiteren Forschungen.

Und endlich zog auch das größte Kunstdenkmal des frühen Mittelalters, der liturgische Gesang des Abendlandes, den Forscher immer stärker in seinen Bann. Da sich die musikalische Überlieferung dieses liturgischen Gesanges nicht über die Karolingerzeit, seine Aufzeichnung in sicher lesbarer Notenschrift sogar nicht über das 11. Jahrhundert zurückverfolgen läßt und sein sehr ausgedehntes Repertoire hier überall als ein scheinbar einheitliches organisches Ganzes auftritt, bietet sowohl die Erforschung seiner Ursprünge und seines allmählichen Werdens, wie auch der Verfolg seiner musikalischen Geschichte durch mehrere Jahrhunderte seit seiner Redaktion durch Gregor I., die ihn zu diesem scheinbar einheitlichen Ganzen ordnete, eine Fülle höchst reizvoller, zum großen Teil bisher ungelöster Probleme, die je länger je mehr auch Jacobsthal auf das lebhafteste beschäftigten. Dazu kam der außerordentlich starke künstlerische Reiz, der diesen liturgischen Gesängen des frühen Mittelalters inne wohnt und der für eine weitere Öffentlichkeit eigentlich erst in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts wieder entdeckt ist.

---

1) Jacobsthal war außerordentliches Mitglied des 9. Kurses 1871—73; Mitt. des Inst. f. Österr. Geschichtsforschung 1, 1880, 175f.

Ich hatte das Glück, Gustav Jacobsthal in den 1890er Jahren zu hören und ihm in einer Reihe glücklicher Jahre näher treten zu dürfen, als er, noch in der Fülle seiner Kraft stehend, in seinen Forschungen so weit vorgerückt war, daß er überall in diesen Gebieten auf eigen gewonnenem neuem sicherem Boden festen Fuß gefaßt hatte und nun begann, die reichen Früchte auch des Ineinandergreifens seiner Studien auf diesen verschiedenen Forschungsgebieten zu ernten. Tiefdringende Untersuchungen aus dem einen Gebiet hatten sich an solche aus dem anderen gereiht, Manuskripte sich auf Manuskripte gehäuft; aber immer noch trug der unermüdliche Arbeiter, dessen ungewöhnliche Arbeitskraft keine Grenzen anerkennen mochte, bei den hochgespannten, an sich selbst gestellten Forderungen Bedenken, schon jetzt energischer an abschließende Darstellungen zu gehen. Nur ein Werk war erschienen (1897), als das tragische Geschick seiner Erkrankung gewaltsam der Hand des rastlos Nimmermüden die Feder entriß, — freilich ein Meisterwerk, das nicht nur durch seine scharfsinnigen Resultate für die Musikwissenschaft »von hoher Bedeutung geworden« ist, »sondern auch durch die vorbildlich klare Darlegung des Weges, auf dem die einzelnen Forschungsergebnisse gewonnen wurden, — durch die Darstellung der Methode, mit der der Forscher auf dem Gebiet der älteren Geschichte des Gregorianischen Gesanges arbeiten muß, will er ähnlich in die Tiefe dringende Untersuchungen anstellen und ähnlich sichere Ergebnisse erhalten, — durch die Aufzeigung der Richtung, in der die weitere Forschung an den mannigfachen in diesem Buche nur angeregten Fragen weiterzuarbeiten die Aufgabe hat« [1]).

Als akademischer Lehrer behandelte Gustav Jacobsthal in seinen Vorlesungen und Übungen, unterstützt durch die vortreffliche reichhaltige musikwissenschaftliche Bibliothek, die er in der Universität Straßburg gründen konnte, mit gleicher Liebe und Eindringlichkeit sein eigenes spezielles Studienfeld der Musik des Mittelalters, die Kunst des 16. Jahrhunderts und die neuere Musikgeschichte bis Beethoven. Die Verbindung höchster musikalischer, auch kompositorischer Begabung, feinsten künstlerischen Empfindens, universaler musikwissenschaftlicher Interessen und strengster wissenschaftlicher Methode, die Gustav Jacobsthal eigentümlich war und die nur selten in diesen Potenzen vereinigt anzutreffen ist, ließ ihn auch namentlich auf dem Gebiet der deutschen Musik des 18. und der hohen Kunst des 16. Jahrhunderts zu den fruchtbarsten eigenen Untersuchungen gelangen.

Besonders teuer blieb ihm stets die Kunst des 16. Jahrhunderts. Er verlangte von seinen Hörern, daß sie auch tiefer in die Technik dieser Kunst durch eigene Kompositionsversuche eindringen und ihre kompositorische Selbstbetätigung mit strengen Kontrapunkt-Studien als der besten Grundlage für tieferes Eindringen in das Wesen der musikalischen Komposition überhaupt beginnen. Er pflegte mit seinem Akademischen Gesangverein dieses ältere Ideal reiner Vokalmusik auf das eifrigste. Auch seine eigenen Kompositionen, leider sämtlich unveröffentlicht, klangschöne Werke, voll tiefen Empfindens, glücklichen Humors, alle von meisterhafter vokaler Technik, zum Teil für die Universitätsfeste, die Chorübungen und die geselligen Zusammenkünfte des Akademischen Gesangvereins bestimmt, folgen meist diesem Ideal [2]).

---

1) Ich wiederhole diese Charakterisierung der Stellung von Jacobsthal's Buch in der Geschichte der Musikwissenschaft aus meiner Antrittsvorlesung von 1905.

2) Als musikalischer Scheidegruß erklangen bei der Trauerfeier in Berlin am 14. November d. J. zwei seiner schönsten Motetten für Männerstimmen, von Mit-

So sah er in den drei Faktoren seiner Lehrtätigkeit, in der Vermittlung geschichtlicher Anschauung, in der Anleitung zu kompositorischer Selbstbetätigung als Vorbedingung der Einsicht in das Technische der Kunst und in der Leitung der praktischen Ausübung dieser Kunst im Akademischen Gesangverein etwas Einheitlich-Geschlossenes.

Die herzliche Liebenswürdigkeit seines Wesens, sein aufopferungsvoller Eifer als Lehrer ließ ihn die Herzen des Teils seiner Hörer, der ernstlich nach seinen hochgespannten Anforderungen bei ihm zu arbeiten gewillt und befähigt war, im Sturm gewinnen. Und ebenso spiegelt sich sein herzliches Verhältnis zu seinen akademischen Kollegen auf das hellste in den Worten wieder, mit denen der damalige Prorektor der Kaiser Wilhelms-Universität in seinem Jahresbericht 1906 die Mitteilung des Scheidens von Gustav Jacobsthal aus dem Lehramt begleitete: des »lieben Kollegen, dem jeder, der ihn kannte, Freund sein mußte«.

Ein Fürst seiner Wissenschaft und gleichzeitig ein so grundgütiger Mensch ist in Gustav Jacobsthal uns allen zu früh entrissen.

Straßburg i. E. **Friedrich Ludwig.**

Ein Brief Louis Spohr's.

In seinem Aufsatz über Ole Bull (Die Musik I. I. 314) zitiert Wilhelm Altmann einen Brief von Spohr anläßlich eines Besuches Ole Bull's, der 1829 in Kassel des Meisters Unterricht gesucht hatte, um künstlerische Vollendung zu erreichen. Der zitierte Brief stammt aus dem Jahre 1848; wie bekannt, wurde der Norweger nicht in die Schule Spohr's aufgenommen.

In dem Nachlasse des deutsch geborenen finnländischen Tonsetzers Fredrik Pacius befindet sich u. a. ein Brief Spohr's vom 10. Febr. 1839, der als Ergänzung zum Aufsatz Altmann's von Interesse ist. Der Brief, an den Vater Pacius gerichtet, zeigt viel deutlicher Spohr's Meinung von dem norwegischen Geiger und stammt überdies aus einer viel früheren Zeit als der genannten. Spohr schreibt:

Wohlgeborener, Hochgeehrter Herr.

Der mir gütigst mitgetheilte Artikel über Ole Bull ist nicht aus einer hiesigen, sondern aus der Hannoverschen Zeitung genommen worden. Er ist aber nicht von Ole Bull, sondern warscheinlich von einem hiesigen Correspondenten jener Zeitung, der Ole B. freilich durch Freibillett und Besuch für sich zu gewinnen wusste. Ole Bull ist hier übrigens im höchsten Grade bescheiden aufgetreten und hat sich als ein liebenswürdiges Naturkind gezeigt. Ob dies Masgue oder ihm eigenthumlich sey, getraue ich mir nicht zu entscheiden. Bey seinem ersten Auftreten gefiel er dem grossen Haufen ausserordentlich, im zweiten Concert lies dies aber sehr nach. Die Kenner waren auch schon nach dem ersten Conzert, besonders aber nach einer Musikparthie bey mir, wo er zwei Mozartsche Quartetten spielte, im klaren über ihn. Seine linke Hand ist vortrefflich, seine Bogenfuhrung aber sehr mangelhaft. Hauptsächlich fehlt es ihm aber an eigentlicher Musikbildung, so wie an Geschmack und richtigem Gefühl. Dass sein Ton so dünn und

---

gliedern des Berliner königlichen Domchors gesungen: »Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid« und das die Hörer auf das tiefste ergreifende »*Requiem aeternam*«.

ungenügend ist, kommt lediglich von dem flachen Steeg und der dünnen Besaitung. Auf meiner Geige hatte er viel mehr und besseren Ton. Hätte er seine Studien bey einem guter Meister gemacht, so würde sicher ein grosser Geiger aus ihm geworden seyn. Als musikalische Merkwürdigkeit erregt er aber viel mehr Aufsehen beym grossen Haufen und diess trägt ihm Geld ein, worauf er es vor der Hand hauptsachlich abgesehen zu haben scheint. Ein Urteil öffentlich über ihn abzugeben, paßt nicht für meine Stellung; das Vorstehende ist deshalb nür für Sie und durch Ihren Brief veranlaßt niedergeschrieben. — Von ihrem Sohne erzählte mir Ole Bull viel Gutes und ich habe mich herzlich gefreut, einmal wieder Nachrichten von ihm zu bekommen. Grüssen Sie ihn auf das herzlichste von mir.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Ew. Wohlgeb.
ergebenster
Louis Spohr.

Helsingfors. **Otto Andersson.**

Hugo Riemann's »Handbuch der Musikgeschichte«[1].

Der neue Teilband von Hugo Riemann's Handbuch der Musikgeschichte ist ein anspruchsvolles Buch, das auf nicht bequeme, des Überblicks und der selbständigen Zusammenfassung fähige Leser rechnet. Es liegt das vor allem an der Anlage des Werkes, die an sich zwar wohl nicht einfacher sein könnte: zwei Abschnitte, deren erster sich mit der Analyse des *stile recitativo* und den Erstlingen der Vokal- und Instrumentalformen des neuen Stils befaßt, während der zweite, kürzere darstellt, wie diese formalen Keime sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur vollen Reife entwickeln. Aber R. hat besonders dem ersten dieser umfangreichen Abschnitte eine Gliederung gegeben, die einigermaßen in Widerspruch steht zu seinem Gestaltungsprinzip, »die Entwicklung neuer Stilgattungen zum leitenden Faden der Darstellung zu machen«. Auf die beiden grundlegenden und eng zusammengehörigen Kapitel über den stile recitativo und den Basso continuo folgen drei weitere, die sich mit der instrumentalen Kunst des beginnenden 17. Jahrhunderts beschäftigen, — mit der Solosonate, der Kanzone, und den Anfängen der Suite — dies letzte wohl ein Absatz, der streng genommen schon in den vorangehenden Teilband gehört hätte —: dann erst kommt ein Kapitel über die Oper der ersten Jahrzehnte, das aber bald und ganz offen wieder in die allgemeine Formengeschichte einlenkt und den Stoff der Untersuchung in der Hauptsache dem Gebiet der Kantate entnimmt; dann erst zwei weitere über den monodischen Stil in der geistlichen Musik (wiederum gelegentlich auf Kompositionen von Dichtungen in der Vulgärsprache zurückgreifend) und über die Monodie in Deutschland, die R. mit Recht deshalb gesondert behandelt, weil der deutschen kirchlichen Monodie im protestantischen Choral »geradezu eine neue Wurzel erwuchs«. Diese Zerreißung von Zusammengehörigem ist um so wunderlicher, als R. es selber ausspricht: »geht man der Entwicklung von Stilgattungen nach, so fallen .. die Scheidewände zwischen den einzelnen Literaturzweigen des Oratoriums, der Oper, Kantate, Motette . . .« Sie fallen auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik zwischen den Sonder-Literaturen einzelner Instrumente: deshalb hätte wohl auch das den ersten Abschnitt krönende Kapitel,

1) Hugo Riemann. Handbuch der Musikgeschichte. II. Band, 2. Teil. Das Generalbaß-Zeitalter Leipzig, Breitkopf & Härtel 1912, XX u. 528 S. Preis geh. ℳ 15.—, geb. ℳ 17.50.

das zeigt, wie die »Hausinstrumente« des 17. Jahrhunderts, Klavier, Gambe, Laute, die allgemeinen Formen eigenartig abwandeln, leicht »eingearbeitet« werden können. Man mag es auch als Widerspruch zu R.'s Grundprinzip auffassen, wenn der zweite Hauptabschnitt, dessen beide ersten Kapitel über Arie, Kammerkantate und Kammerduett, und Kirchen-, Kammersonate und Concerto grosso wieder aufs engste mit den grundlegenden des vorhergehenden Abschnitts verknüpft sind, doch »historische« Einteilung aufzeigt: gesonderte Darstellungen der Entwicklung der Oper in Frankreich, Deutschland, England; die napoletanische Schule. Das letzte Kapitel: »der Übergang der musikalischen Hegemonie von Italien auf Deutschland« schlägt die Brücke zum folgenden, abschließenden Teilband — und kommt noch einmal auf ein Thema zu sprechen, das innig mit der Entstehung der Monodie zusammenhängt!

In dem Maße, als R.'s Buch anspruchsvoll gegen den bequemen Leser ist, ist es reizvoll für den, der in die geistige Werkstatt des großen Gelehrten zu blicken versucht. Die Hauptstärke dieses Geistes ist eine tiefdringende Analyse, die ihren Gegenstand mit unnachahmlicher Sachlichkeit und Unbeirrtheit in seine letzten Teile zerlegt. Auf dem Boden dieser Analyse erwächst die Frische und Originalität des Urteils von R., für die ich als glänzende Beispiele die Charakteristik Caccini's — der als ein ganz neuer »Mann« vor unseren Augen ersteht — oder Ferrari's und Lully's anführen möchte. Dieser Analyse verdankt R. das Fundament, die Grundentdeckung seines Werkes: die Aufhellung des Konstruktiven, des rhythmischen Gehaltes der *Nuove musiche*; eine Entdeckung, die man kurzweg wieder als eine der Riemann'schen »Taten« bezeichnen darf. Auf sie kommt er im Verlauf seines Werkes immer wieder zurück; die Fülle von neuem, wichtigem Stoffe, die ihm offenbar unter der gestaltenden Arbeit, ja wohl noch während der Drucklegung zugeflossen ist, muß sich jedesmal wieder auf ihre rhythmischen Eingeweide untersuchen lassen, wobei denn auch R. zu immer vertiefter Erkenntnis gelangt. In der Auswahl des Stoffes ist R. von einer ungewöhnlichen Intuition geleitet. Auch umfassendere Kenntnis wird kaum etwas Wesentliches an der Linie der Entwicklung z. B. der Kantate ändern, die R. von Caccini über Peri, Gagliano, Grandi, Landi, Ferrari zu Luigi Rossi, Carissimi und den Klassikern der Kantate zieht. Speziell in Rossi hat R. wohl den führenden Meister erkannt, mag man auch neben ihm den Savioni, den beiden Mazzocchi, und besonders Loreto Vittori, der älter ist als er, und wie Carlo Caprioli (C. del Violino) als Dichter-Komponist höchst beachtenswert ist, ihre Bedeutung zuerkennen.

Gelingt es dem Leser, den Reichtum an Tatsachen und Erkenntnissen zu übersehen und zu ordnen, so wird er aus R.'s Buch eine pragmatische Geschichte der Musik im 17. Jahrhundert, ein Bild von ihrem Werden gewinnen, wie wir es eindringender und schärfer in den Hauptmomenten noch nicht besessen haben. Möchte R. bald selber dem Bedürfnis nach Zusammenfassung, zu der der Aufsatz über den Basso ostinato im vorletzten Heft der Sammelbände ja schon ein Schritt ist, in einer zweiten Auflage Genüge leisten können!

Es ist unmöglich, in dieser Besprechung den Reichtum des R.'schen Buches auch nur annähernd zu würdigen; der Unterzeichnete darf wohl sagen, daß er fast zu jeder Seite seine zustimmenden, ergänzenden, auch wohl zweifelnden Glossen gemacht hat. Auf jene Grunderkenntnis R.'s aber muß in diesen Blättern wohl etwas eingegangen werden.

Was das Verständnis und die gerechte Würdigung der *Nuove musiche* sehr erschweren kann, ist die falsche Auffassung des Taktstrichs, zu der der moderne Musiker von selbst geneigt ist: nämlich eine funktionelle Bedeutung in ihn hineinzulesen, die er in den ersten Jahrzehnten der neuen Kunst nicht besitzt. Wie die in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle vorgeschriebene Taktangabe C̸ nichts weiter sagen will, als daß »für keine Notengattung der Begriff der Perfektion in Frage kommt«, die Noten einfach gehalten werden sollen, wie sie dastehen, so ist auch der Taktstrich in den meisten Fällen nichts weiter, als ein Lesezeichen, das über die wahre rhythmische Struktur des Tonstücks keine Auskunft gibt. In

den meisten Fällen: denn man findet unter den frühen Monodien doch schon Beispiele, die ein richtiges Verständnis für die Funktion des Taktstrichs verraten. Bei Domenico Visconti (1616 *Arie*), steht z. B. eine Versart, deren Rhythmus in unzähligen Fällen hinter der Aufzeichnung im geraden Takt verschleiert anzutreffen ist — man vgl. etwa Caccini's »*Odi Euterpe*« — in folgender Notierung:

Pa-sto-rel-la o-ve ti a-scon-di

Do-ve fug-gi ohime che fa-i usw.

Noch überraschender, weil komplizierter, ist ein früheres Beispiel aus Domenico Brunetti's »*Euterpe*« 1606:

Fug-ge il ver-no dei do-lo-ri Pri-ma-ve-ra de-gli a-

'mo-ri Se ne tor-na Tut-t'a-dor-na Di fio-ret-ti La-sci-vet-ti Ma non

tor-ni tu giam-ma-i Fil-li-in-gra-ta Di-spie-ta-ta A dar

fi-ne a li miei gua-i A dar fi-ne a li miei gua-i.

Man darf wohl angesichts solcher, allerdings nicht häufiger Treffer, von einer Amphibolie des Taktstriches sprechen — neben der alten mechanischen Auffassung dämmert schon die moderne funktionelle. Aber auch diese mechanische Auffassung hat, mag sie auch den Musiker von heute mehr verwirren als leiten, doch ihre hohe Bedeutung gehabt: wie R. (S. 323) fein bemerkt, »hat der Verzicht auf die deutliche Herausstellung der effektiven Taktverhältnisse in der Notierung eine freiere Behandlung der Rhythmik sehr begünstigt.« Die Notierungsweise hängt aufs innigste zusammen mit der antipopolaren Tendenz der Nuove musiche, die R. treffend bezeichnet, wenn er von dem Raffinement der Faktur spricht, das durch Caccini in Aufnahme kam. Es ist wieder ein Zeugnis für R.'s genialen Scharfblick, wenn er dies Raffinement nicht etwa an Caccini's Madrigalen, sondern in erster Linie an seinen *Arie* aufzuweisen unternimmt. In der Tat war gerade die Gestaltung der Arie eines der wichtigsten Probleme im Programm der Monodisten, und ich freue mich, hier auf das Dokument dafür hinweisen zu können, das sich, in Gestalt einer kleinen Abhandlung über »*le maniere de' versi toscani*«, von Lorenzo Fabri verfaßt, in der Ausgabe der *Rime* von Gabriello Chiabrera, Padua 1601, befindet. Chiabrera hat seine Kanzonetten, die er ausdrücklich »à richiesta di musici«, insbesondere Caccini's gedichtet hat, rhythmisch kompliziert, um den Musiker von simpler Faktur wegzuleiten:

»havendo i versi Lirici spetiale riguardo ad essere cantati, i Musici con maggiore altrui diletto, e loro minor fatica variano le note su i versi, i quali non sempre sono gli stessi; e di ciò fa prova Giulio Romano, a cui hassi da prestar fede, perche Italia tutta quanta l'ammira. Tutto questo ho io più volte udito dall' Autore de seguenti versi . . .«

Wer so kurzweg an ein Herauswachsen der neuen Arie aus der alten Canzonetta glaubt, der möge neben dem, was Caccini selber darüber sagt, diese Vorrede nachlesen.

Für die »Entschleierung« der rhythmischen Struktur der Monodien gilt R. die Grundregel, »von der korrekten Lage der Reime aus die Taktart zu suchen«. Auf R.'s scharfsinniges, wahrhaft befreiendes Verfahren hier näher einzugehen, ist unmöglich; vielleicht aber geht auch dem Leser, der das Buch noch nicht kennt, durch die nachfolgenden Randbemerkungen einiges Verständnis für die wichtige Frage auf.

Bei einigen Beispielen R.'s ist mir aufgefallen, daß eben nur die Reimworte durch den Taktstrich hervorgehoben werden, dagegen kein Wert auf die Kennzeichnung der übrigen Betonungen gelegt ist. Warum heißt es z. B. in Landi's Sonett »*Superbi colli*« (S. 46 f.):

Su-per-bi col-li e voi sa-cre ru-i-ne Ch'il gran no-me di

Ro-ma an-cor te - ne-te Ahi che re-li-quie mi-se-ran-de ha-ve-te

usw.

und nicht folgendermaßen:?

. . ru - i - ne Ch'il gran no-me di Ro-ma an-cor te - ne-te

Ahi che re - li - quie

Aufgefallen ist mir ferner die ungleichartige Behandlung des weiblichen Reims. Als Beispiel einer korrekten Einordnung sehe man etwa die *Aria devota* Durante's (S. 310):

Scor-ga Si - gnor la gra - zia tua *spi-ran-do*

und vergleiche damit den Wechselgesang aus Monteverdi's *Incoronazione di Poppea* (S. 283 f.), z. B. S. 385:
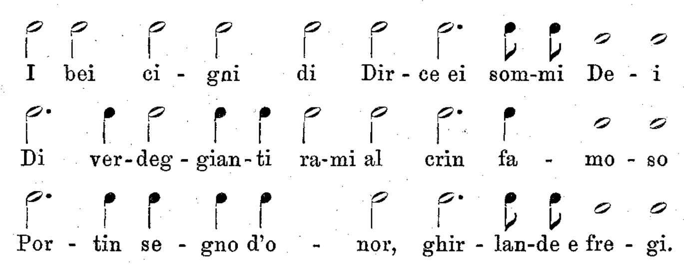
(3/4) sem-pre mi ve-di an - zi mai non mi *ve - di*

während etwa das Reimwort »*celata*« auf S. 286 wieder richtig liegt. Wiegt hier eine rein instrumentale Auffassung vor, eine Auffassung nach dem harmonischen Schwerpunkt? Bei diesem Duett möchte ich auch aus einem andern Grund verweilen. R. konserviert Monteverdi's Aufzeichnung im Tripeltakt, nur daß er die Notenwerte um die Hälfte verkürzt. Bei den Worten:

Includo un bacio, o cara, cara, ed un addio

tritt bei Monteverdi gerade Taktart ein = Minderung des Zeitmaßes, gefühlseliges Verweilen, Schlußwirkung. R. gelingt es, mit Hilfe seiner Verkürzung, die ganze Stelle ohne Störung des Tripeltakts weiterlaufen zu lassen; — aber diese Störung ist ja gerade beabsichtigt! Die Intention Monteverdi's ist ins Gegenteil verkehrt: beschleunigte Bewegung, gleichgültiges Geplapper, beinahe parodistische Wirkung. Hier wie an ähnlichen Stellen im Verlauf des Wechselgesangs war, wenn nicht Veränderung der Notenwerte, ein molto ritardando unbedingt notwendig Daß R. anderwärts das Richtige tut, lehrt das Beispiel auf Seite 314, in dem er einen Tripeltakt, »wo für die Übertragung kein Taktwechsel sich ergibt«, auf 1/4 verkürzt.

Noch sei zum Schluß der so wichtigen und interessanten Vorgeschichte des *Basso ostinato* gedacht, weil R. in dem oben angeführten, zusammenfassenden Aufsatz der Sammelbände (XIII, 4) die Ansicht ausspricht, es gebe Vokalkompositionen im Sinn der *nuove Musiche* über einen bleibenden Baß vor 1600 nicht. Es ist freilich schwer, für die gegenteilige Ansicht Beweismaterial herbeizuschaffen, weil eben im 16. Jahrhundert derartige Stücke der Improvisation überlassen bleiben. Aber ist etwa die *Aria d'Apolline* von Jacopo Corsi aus Rinuccini's *Dafne* von 1597 kein solches Vokalstück? Sie besteht aus drei Terzinenstrophen mit dem überzähligen Schlußvers; komponiert aber ist nur die erste Terzine. Und die andern Terzinen lassen sich in dem rhythmischen Schema dieser ersten einfach nicht unterbringen. Man versuche es einmal:



Welcher Unsinn — welche Unmöglichkeit! Und wo rhythmisch variiert wurde, lagen wohl auch melodische Veränderungen sehr nahe. Es waren große Sänger, denen diese Aufgaben zufielen, Sänger, die durch die Schule der Gorgia gegangen waren, die sich nicht für alle Strophen eines Dichtwerks an die für die erste aufgezeichnete Weise hielten! Für die Ottava läßt es sich ebenso aus dem Text allein beweisen, daß man nicht für alle Distichen die gleiche Melodie wiederholen konnte, die etwa in Caccini's Romanesca (Vorrede der *Nuove Musiche*) oder Verovio's Ottavenschema von 1591 für das erste Distichon vorliegt. Ein Beispiel dafür findet sich in dem 1590 am Florentiner Hofe aufgeführten *Ballo di Bergiere*, der sowohl texlich (Rinuccini, vgl. Solerti, Albor. II, 44) wie in der Komposition (Brüssel, Cons. Ms. 704) erhalten ist. Hier handelte es sich ganz zweifellos um eine Improvisation über einen Ottavenbaß; und da die Sängerin der Stanzen Lucia Caccini war, so wird man als Komponisten mit großer Wahrscheinlichkeit ihren Vater annehmen dürfen. — Die Ruggieromelodie findet sich, was hier der Platz ist nachzutragen, schon bei Diego Ortiz 1553 als Grundbaß einer Reihe von sieben Gambenvariationen. Die Melodie gibt die zweite Hälfte des »Ruggiero« fast notengetreu wieder, und auch die erste Hälfte hat die wesentlichen Noten; zum mindesten die bezeichnende Wendung zur Dominante:

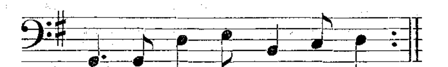


Die *Aria della Gazzella* findet sich schon 1584 in Vincenzo Galilei's *Fronimo.* Schließlich müßte man für diese Frage auf die *Frottole* zurückgreifen, in denen ja überhaupt so viele, im Laufe des 16. Jahrhunderts zurückgedrängte Keime der Monodie stecken. — Kurz, hier scheinen mir die Monodisten wirklich nur ein altes Erbe weiter ausgebaut zu haben, mit dem Willen zu einer deklamatorisch ausdrucksvolleren Gestaltung der improvisierten Melodiestimme. In diesem Zusammenhang: es wundert mich, daß R. unter den Arien Caccini's, die »den Anstoß [?] gegeben zur Komposition mehrstrophiger Gesänge mit Beibehaltung derselben Baßführung,« neben der III. nicht auch die Aria Ultima (X)[1] erwähnt hat. Auch

1) Diese Arie widerspricht auch R.'s Behauptung (S. 224), daß Caccini in die N. Musiche keine Gesangstücke für ungewöhnlich großen Stimmenumfang auf-

Caccini hat von diesen Terzine sdrucciole nur die erste komponiert und die drei folgenden dem Sänger zur variierenden Improvisation überlassen; erst die abschließende Terzine mit dem Schlußvers ist über denselben Baß wieder notiert. Das Stück stammt aus dem »*Rapimento di Cefalo*« Chiabrera's, die Aria des Titone, die den zweiten Akt eröffnet; ein »geschlossenes« Stück im selben Sinn wie die Aria d'Apollo aus Corsi's Dafne.

Aus den der Improvisation dienenden Baßmelodien wachsen die kürzeren Ostinati heraus, denen R. mit Recht ein solch liebevolles Interesse zuwendet. Im besonderen scheint mir der oft verwandte Ostinato



nichts anderes als ein Absenker, eine kürzeste Formel des Ruggiero zu sein[1]). Ist es nicht auffällig, daß er, wo er auch auftritt, bei Monteverdi 1632, Pesenti 1633, Ferrari 1637, immer in der Ruggiero-Tonart, in *G* erscheint; ebenso wie der Absenker der Romanesca, die absteigende Quart, immer in *B (g)*, wie die Romanesca selbst? Auch diese späteren Gesänge über Ostinati wollen immer den Schein der Improvisation wahren; das stereotype Vorausspielen des Ostinato solo soll gleichsam den Sänger mit ihm vertraut machen, ihm kurze Gelegenheit zur Besinnung geben. Ich traue den Sängern zu, daß sie selbst Stücke wie Monteverdi's »*Zefiro torna*« aus dem Stegreif wagten: dieses kunstlose Konzertieren und Respondieren, Zusammengehen in Terzen und Sexten — das konnte verabredet werden so gut wie konzertierendes Spiel zweier Gamben. Eine solche Verabredung war zum Beispiel bei dem Prolog zu Gagliano's *Dafne* (1608) notwendig, ein Stück, das doch nichts anderes ist als eine *Aria variata*. Gagliano erlaubt in der Vorrede dem Sänger, das Ritornell zwischen einzelnen Strophen zu überspringen, um eine gewisse Überlegenheit zu zeigen, mit anderen Worten: den Schein der Improvisation zu wahren! (Solerti, Alb. II, 70. Emil Vogel's Übersetzung der Stelle, VMW. V, 434 ist irreführend.) Auf den alten Ursprung des Ostinato deutet immer wieder, daß man als Dichtungen für Ostinatogesänge und Terzinen, Sonette, Ottaven oder sonstige Stanzen wählte, niemals freiere Formen wie Madrigale oder madrigalähnliche Stücke.

Mögen diese Randbemerkungen in dem Sinne verstanden werden, wie sehr R.'s neues Handbuch zu den fruchtbaren und anregenden Werken gehört, und möge es für viele in dieser Richtung wirken!

München. **Alfred Einstein.**

London Notes.

In the list of works performed at the "Shakespeare's England" Promenade Concerts, which was given at Z. XIV, 52, November 1912, were by mistake omitted *two works by Sir Alexander Mackenzie*:—(a) 13th July, 1912; Overture to "Twelfth Night", op. 40; first performed at Richter Concert on 4th June 1888; later at Crystal Palace 10th Dezember 1892; and often since. (b) 20th July 1912; Prelude and 3 Entractes to "Coriolanus", op. 61; written for Sir Henry Irving's production on 25th April 1901; first concert-performance at the London

---

genommen. Sie verlangt über zwei Oktaven, *B—c'*. Ghizzolo (1613) schreibt für einen Bassisten Ottavio Valera eine Monodie in dem Umfang von *H—e'*!

1) Gibt man dies zu, so wird auch verständlich, warum Monteverdi diesen Ostinato zu dem Spottlied des Pagen in der »Incoronazione« bei den Worten zitiert: (S. 62):

La vende per misteri *e son canzoni*.

Festival, Queen's Hall, 1901; the Funeral March was played at Irving's funeral.—The omission was very unintentional, for to the present writer these fine works seemed in great measure to dominate the Earl's Court programmes.

The autumn *Queen's Hall Promenade Concert* (Henry Wood conductor, Robert Newman manager),—which enterprise has done more than anything in England to stimulate the public taste for orchestral music, though Dan Godfrey's efforts at Bournemouth rank second,—finished on 26th October 1912 their 18th season of 61 daily concerts. The attendance has exceeded any previous year, and practically the whole season had a full house. Mondays are Wagner nights, and always sell the house out. Tuesdays and Thursdays are for the somewhat lighter class of works, and for novelties (about 2 of these a week). Wednesdays have been for the symphonies of Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Brahms, Tschaikoffsky and Dvorák. Fridays are classical, and in as much demand as the Wagner nights. Saturdays are miscellaneous and crowded. Novelties have been 30, including 13 first performances of British composers. These were:—Algernon Ashton, Edgar Bainton, Frank Bridge, J. B. Dale, J. F. Foulds, Balfour Gardiner, Percy Grainger, A. M. Hale, Julius Harrison, Norman O'Neill, Roger Quilter, Cyril Scott, and the late Samuel Taylor Coleridge. The last-named, who was born 1875 and died 1st September 1912, is classed here, as he is universally reckoned, among the Englishmen; but he was the offspring of a mixed marriage between an African negro and an Englishwoman, with the qualities of the former far predominant. So Fritz Delius, without a drop of English blood in his veins, or the smallest leaning to any English style, is persistently reckoned as an Englishman. One novelty was by "Poldowski", a pseudonym for Lady Dean Paul, wife of a Gloucestershire baronet, and so again classed as English; but in reality she is the daughter of Henri Wieniawski, the Polish violinist (1835-1880). In music-composing on anything like a large scale, *inborn racc* has an irresistibly overwhelming influence on the style of the individual, habitatand and surroundings very little; the only exception being with the Jews, whose blood seems to contain an inoculation against this natural law. There is no point however so continually ignored in writing about music. In truth the whole Western world is moving so fast and so confusedly, that very few men now either know or care who were their own great-grandfathers.

Among the foreign novelties were works by Enrico Bossi (b. 1861), Georges Enesco (b. 1882), Paul Juon (b. 1872), Eric Korngold (b. 1897), Maurice Ravel (b. 1875), and *Arnold Schönberg* (b. 1874). That of the latter was op. 16, "Five Pieces". It was hissed; a thing which has become almost entirely obsolete in English concert-rooms, except very occasionally to check extravagant applause. But here on the other side is how two well-served newspapers, "a" the Daily Telegraph, "b" the Globe, have fairly summed up Schönberg's affair:—(a) "It is music well put together; form and contrast —two big things—are there, ugliness galore, beauty starved to death, sheer technical skill unsurpassed. And one may find in it too a certain humour and tenderness, and at times a certain hardness, that are after all not so very far removed from life. It is a human document, bewildering enough, it is true, but human, and immensely personal to the writer himself". (b) "It would be idle to pretend that there was nothing to admire in the ingenious

interweaving of themes; and the composer's novel harmonic progressions and fertile, almost fiendish, ingenuity in scoring, contained much that was strange and stimulating. But to listen with the heart was quite another matter. For the music resembled the dismal wailings of a tortured soul, and suggested nothing so much as the disordered fancies of delirium or the fearsome imaginary terrors of a highly nervous infant". The Times said that it was "like a poem in Thibetan". As usual when there is a fair and square intellectual issue set before them, the musical critics of London (about 70 all told) have handled this subject brilliantly.

If one wishes in one's house to learn the height of the drawing-room above the basement, one cannot drop a direct plumb-line; but one can adopt the homely process of putting a foot-rule against a step in the staircase to see how many inches high that is, and then counting the steps in the staircase and multiplying. So in *ascertaining altitudes* above a given level in mountains or in undulating country, no direct vertical measurement is possible, but an artificial or imaginary staircase of right-angled steps can be placed against acclivities. That is to say,—to decribe "levelling" in its simplest terms,—one person can hold straight upright a tall pole graduated to feet and inches, while another a little higher up can look at the pole through a tripod-telescope trained by spirit-bubble to dead level with still water; pole and line of sight through the telescope then make a step at exact right angles to the horizon; the figure on the pole read off through the telescope is the vertical height of such step, and by repeating this process from point to point and adding or subtracting figures, correct altitudes can be ascertained. —— By the bye it is not a wholly irrelevant digression to say that the lady-authoress of the Dictionary of National Biography article on *Thomas Greatorex* (1758-1831), Westminster Abbey organist, shows a curious innocence in saying that he invented a "new" method of calculating mountain heights. Greatorex, a professional musician, was ambitious as an amateur scientist; and he amused himself one holiday-time by acting survey-leveller to verify the height of Skiddaw in Cumberland (a matter of 3000 feet). On his presenting the Memorandum of his figures to the Royal Society of London (est. 1645), they rewarded him for his act of scientific pedestrianism by giving him the Fellowship which he coveted. But the method is in principle as old literally as "the hills".

Now in exactly analogous way, for estimating the *individual-careers of music-composers*,—i.e. their development, progress, or retrogression,—a single act of judgment is impossible, and one must reckon through steps, in this case the chronological juxtaposition of works. The historian-critic in his chamber always makes such estimate by chronological juxtaposition. The concert-room critic relies for the same on his memory. And plainly the most direct plan of all is when more than one important work of a given composer is heard at a single concert. Yet that rarely happens, especially in choral works. Choral societies sing to exercise their voices and to amuse themselves, not to help the solution of historical problems. Hence it has been a happy accident that the Albert Hall "Royal Choral Society" gave on 28th November 1912, perhaps inadvertently, a striking object-lesson about Sir Edward Elgar's career, by performing together to make up one evening's entertainment the 2 cantatas "Caractacus" (1898) and "The Music Makers" (1912), otherwise Elgar at 41 and Elgar at 55.

Elgar (b. 1857) came in his early thirties as a talented provincial to London, had no influence, took offence at London, and retired to his native Worcestershire. In reality he was not ready, and the set-back was a blessing in disguise. Thrown in on himself, and with happy domestic surroundings, he in a few years devised works, which gradually grew in originality, showed a self-taught mastery of the orchestra of a nature to astonish the world, and went somewhere near to being masterpieces. His real orchestral début was with the "Enigma" variations; an enigma only in the sense of very numerous other orchestral works, where the composers have indicated without being too precise the influences which vaguely stimulated their musical fancy. Variations are seldom a convincing form of art; these were more peculiar than beautiful, showing Elgar's early idioms indeed at their ugliest, except in the subsequently added and really fine Finale. But in the choral works of this period was an original vein of flowing melody, combined now and then with a power of characterization, which at once gave Elgar his due place among creative artists. "*Caractacus*" (Leeds Festival, 1898) was set to sensible words of ordinary libretto pattern and quality, by H. E. Acworth, a retired Indian official. While there was no attempt at that enervating factor, spasmodic local colour, the whole led back thought unmistakeably to an ancient Britain. It was called at the time "Wagnerian", an English adjective which has died hard, expressing something that has probably nothing whatever to do with Wagner, but is decidedly new. There was fresh impulse, youthful rush, good rhythm, a fair hold of tonality, judicious prevalence of the major key, broad long phrases, and a melody-line often beautiful. The dance measures and martial music had an inexpressible charm. It was certainly a pleasure to listen to from start to finish. There is no occasion here to speak of Elgar's culminating vocal effort in "Gerontius" (Birmingham Festival, 1900), where a strong religious subjectivity produced a work unique in class, and of most distinguished attraction, if establishing incidentally some of his later-day mannerisms.

His last choral work (Birmingham Festival, 1st October, 1912) is "*The Music Makers*", to a rather flatulent poem by Arthur O'Shaughnessy (1844-1881), the cantata-title being only a catch-word derived from the first line. The poem consists of a sustained boast that poets, and not the men of action, create the world's living and practical history; though it is generally supposed that exactly the opposite happens, and that the men of action act first and the poets sing afterwards. The diction is a key to the class of thought. Thus:—"One man with a dream, at pleasure, Shall go forth and conquer a crown; And three with a new song's measure Can trample a kingdom down". Why one and three? This is merely the verbal titillation of the Victorian minor poet. Elgar has taken the paradox of this poem very seriously indeed, in applying it to the musical art, with a preface to that effect. He has gone beyond the poet in dwelling on the "suffering" of the creative musician "conscious of the sombre dignity of the eternity of his responsibility"; the poet's tone being rather down to the last word assertive and jubilant. He more directly interprets the poet, when he calls it the "duty of the artist to see that this inevitable change is progress". As springing out of these ideas, in Elgar's conception, arises a composition, which includes a long series of musical quotations in leit-motiv fashion from his own previous works, with other quotations. The whole is a very strange revela-

tion of the composer's intentions and thoughts, criticism of which will not here be attempted. The nett result at any rate as music has found favour with few. The work has been generally considered to be rather dull, if impressive and powerful in parts. It certainly indulges in quite extensive word-painting, to the detriment of the general jubilancy which is the tenour and purport of the poem. The mannerisms of short phrase-figures iterated in varying harmonic relations, are in the weakest parts here very conspicuous.

To the present writer it appears that lyricism must be *the basis of choral work*, which has behind it neither dramatic effect, nor the intellectuality of established instrumental forms; and that Elgar has in this sense retrograded from his earlier standards. However the audience had the rare opportunity at the Albert Hall of forming their own conclusions on such a point from direct comparison, and the main object of these notes is to show that that opportunity occurred. The 1000-strong chorus (Sir Frederick Bridge) is impeccable, and threw on both works the lime-light of a perfect representation,—though the new work is very difficult to sing.

London. **C. M.**

Vorlesungen über Musik.

Antwerpen. Ernest Closson im »Salle Beethoven« vom März bis November, anläßlich des Vortrags sämtlicher Klaviersonaten Beethoven's in 15 Veranstaltungen: Analytische Besprechung jeder einzelnen Sonate.

Berlin. Amalie Arnheim im 13. historischen Konzert der Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik: Zur Geschichte der älteren deutschen Orchestermusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Direktor B. Knetsch einen Vortrag über Beethoven's *Cis* moll-Sonate und die Eroica.

Brüssel. E. Closson an dem Cours d'art et d'archéologie: Embryologie mélodique et harmonique, 15 Vorträge.

Eisleben. Dr. H. Stephani: Mozart's Leben und Werke.

Florence. M. Paul-Marie Masson, chargé de conférences à l'Institut Français de Florence (Université de Grenoble). — Cours public: Histoire de la musique dramatiqe en France au XIXe siècle. — Cours fermés: I. Théorie et harmonie appliquées à l'étude historique des Textes musicaux. — II. Eléments d'histoire de la musique.

Hamburg. Dr. A. Mayer-Reinach-Kiel: 12 Vorträge über die Geschichte der Orchestermusik.

Nachträge zu den Vorlesungen an Hochschulen im Wintersemester 1912/13.

Jena. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Fritz Stein: Geschichte der klassischen Sinfonie.

Notizen.

Amsterdam. Von den Programmen des »*Amsterdamsch a cappella-Koor*« (Direktion A. Averkamp), der in seiner Pflege alter Vokalmusik immer noch obenansteht, sei wieder einmal eines mitgeteilt (24. Nov. 1912): Palestrina, Missa Lauda Sion, Hasse, Arie aus Sant Elena al Calvario und Agnus Dei aus dem Requiem, O. di Lasso, Offertorium (Nr. 125 von Magnum opus musicum), W. Bird, Motette, Benedictio et claritas; Palestrina, Motette magnum mysterium, Händel, Zwei Arien aus Jephta und Theodora, J. S. Bach, Motette, Der Geist hilft.

In einem Abonnementskonzert spielte die Violinistin M. J. Vogelsang ein Violinkonzert von Karl Stamitz.

Berlin. Die Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik (Dirigent: G. Lenzewski) brachte in ihrem 13. historischen Abend Aufführungen »Zur Geschichte der älteren deutschen Orchestermusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts« mit Werken aus der Zeit von 1604—1611 (Druckjahr) von V. Hausmann, Antony Holborne, Will. Brade, Thomas Simpson, einem Anonymus und Val. Otto. Als sehr verdienstlich ist auch anzusehen, daß die Gesellschaft sich nicht nur auf ihre eigenen Abende beschränkt, sondern auch bei sonstigen Veranstaltungen in Kirche, Konzert- und Gesellschaftssaal mitwirkt und dadurch alte Musik in Kreise trägt, die ihr sonst ferner bleiben würden. Von Werken, die von der Gesellschaft im Laufe des letzten Jahres zur Aufführung gebracht wurden, seien außer früher angezeigten noch genannt: A. Ariosti, Il naufraggio (Kantate), die Trauersinfonie von P. Locatelli, verschiedene Werke von Prinz Louis Ferdinand, wenig gespielte Werke von Mozart (Konzert f. 3 Klaviere, K. V. Nr. 242) u. a. m.

Aus neueren Konzertprogrammen der Barth'schen Madrigal-Vereinigung ist zu ersehen, daß sie ihr Programm nicht unwesentlich erweitert und u. a. auch auf schwierige Madrigale von Monteverdi und Marenzio ausgedehnt hat.

Die Aufführung von Bach's Matthäuspassion am 20. Oktober durch den Philharmonischen Chor unter der Leitung von Siegfried Ochs — der Chor führte das Werk zum ersten Male auf — erregte in der Presse großes Aufsehen und im allgemeinen mehr Ablehnung wie unbedingte Zustimmung. Das Werk wurde, zum ersten Male in Berlin, vollständig aufgeführt, und zwar der erste Teil nachmittags, der zweite Teil abends; statt der einstigen Predigt zwischen den Teilen gab es eine mehrstündige Pause, ein Verfahren, das auch bei der Leipziger Aufführung am Bachfeste von 1909 eingeschlagen worden war, und für festliche, also für Ausnahmsaufführungen wohl die gegebene ist. Indessen gab schon diese innerlich berechtigte Teilung der Aufführung zu Vorwürfen Anlaß, sofern eine Zeitung von einem »gewaltsamen Eingriff« sprach und damit ihre Urteilslosigkeit bekundete. Da die Aufführung mit vielem Traditionellen gebrochen hatte und allerwenigstens versuchte, sich auf den Boden des Originals auch hinsichtlich des Vortrags zu stellen, gerade in diesem Bestreben aber wenig Verständnis und Entgegenkommen fand, so soll im nächsten Heft auf die Aufführung näher eingegangen werden.

Jacobsthal-Gedenkfeier in Berlin. Eine solche fand im Hause Lankwitzstraße 4 statt und verlief in einfach würdigster Weise. Eingerahmt wurde die Feier von zwei Chören des Verstorbenen, gesungen von acht Herren des kgl. Domchores. Nach dem ersten Chor: Kommet her zu mir alle, legte als offizieller Vertreter der Universität Straßburg Prof. Dr. Erich Schmidt einen Kranz am Sarge nieder und gab, als langjähriger Freund des Hauses Jacobsthal ein Bild von der hervorragenden Persönlichkeit des Entschlafenen. Im Namen der philosophischen Fakultät Straßburg sprach sodann Prof. Dr. F. Ludwig unter Niederlegung eines Kranzes über die wissenschaftliche Tätigkeit Jacobsthals, worüber der diesem Heft beigegebene Nekrolog Ludwig's ein anschauliches Bild gibt. An dritter Stelle zeichnete Pfarrer Born aus Absenborn in der Pfalz, als Jacobsthal's Schüler und als Mitglied des von jenem gegründeten Straßburger Akademischen Gesangvereins, die bezwingende Persönlichkeit des Lehrers Jacobsthal und die unwiderstehliche Herzlichkeit des Freundes seiner Studenten, der ihnen außer wissenschaftlicher und künstlerischer Erziehung als Gabe sein Herz und sein Gewissen mitgegeben hat. Die Bescheidenheit des Verewigten, die von allen Sprechern betont, fast beklagt wurde, hat es ihm untersagt, seine Kompositionen, die von den wenigen Kennern, denen er sie zugänglich gemacht hat, sehr hoch eingeschätzt werden, zu veröffentlichen.

Brussel. C'est M. Léon Dubois, directeur de l'Ecole de musique de Louvain, que le Roi vient de nommer à la succession d'Edgard Tinel comme directeur du Conservatoire de Bruxelles.

M. Léon Dubois est né à Bruxelles le 9 janvier 1859. Il fit ses études musi-

cales dans le conservatoire même qu'il est appelé aujourd'hui à diriger et remporta le prix de Rome en 1885. Il s'orienta dès le début vers le théâtre lyrique, où il donnait, en 1884, une comédie musicale, *Son Excellence ma femme*, suivie, en 1886, de *La Revanche de Sganarelle*. Puis vinrent *Mazeppa*, drame lyrique (inédit), *Smylès* et enfin *Le Mort*, mélodrames composés pour le mimodrame tiré par Camille Lemonnier de son roman célèbre. Cette œuvre, très dramatique, établit la renommée de M. Léon Dubois. Celle-ci reçut une consécration définitive l'au dernier, à Anvers, avec les représentations d'*Edénie*, drame lyrique écrit également en collaboration avec M. Camille Lemonnier. M. Dubois est en outre l'auteur d'une série d'œuvres symphoniques et vocales.

Le nouveau directeur a bien voulu accepter la succession d'Edgard Tinel comme président de la section belge et du groupe bruxellois du notre société. E. C.

Jena. In einer akademischen Kammermusik wurden die von F. Stein zum ersten Male herausgegebenen Variationen für zwei Oboen und englisch Horn über »Reich mir die Hand mein Leben« von Beethoven aufgeführt. Es handelt sich, was ausdrücklich auch vom Herausgeber auf dem Konzertprogramm bemerkt wird, um keine »Entdeckung«, sofern das Werk in Thayer's »Verzeichnis« angeführt und auch in Riemann's Bearbeitung von Thayer's Beethoven besprochen ist. Das zur »Artaria-Sammlung« gehörige Manuskript befindet sich in der Berliner kgl. Bibliothek. In diesen Konzerten gelangte auch eines der heute noch selten gespielten Orgelkonzerte Händel's (*d* moll) zur Aufführung.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Batka, Rich. Richard Wagner. Lebensbeschreibung. Berlin, Schlesische Verlagsanstalt. *M* 5,—.

Behr, Herm. Denkschrift zur Feier des 50 jährigen Bestehens des Breslauer Orchestervereins, E. V. (1862—1912.) Im Auftrage des Vorstandes verf. Gr. 8⁰, 159 S. m. 5 Bildn. Breslau, J. Hainauer, 1912. *M* 1,—.

Billroth, Theodor. Wer ist musikalisch? Nachgelassene Schrift. Hrsg. v. E. Hanslick. 4. Auflage. 8⁰, 245 S. Berlin, Gebrüder Paetel, 1912. *M* 5,—.

Unveränderte Auflage.

van den **Borren,** Charles. Les origines de la Musique de Clavier en Angleterre. 8⁰, VII u. 255 S. Bruxelles, Libr. des Deux Mondes, 1912. Frs. 5,—.

Halbert, A. Cosima — oder Richard Wagner. Offener Brief an Hermann Bahr zur Parsifalfrage. Lüneburg, Verlag Briefe aus der Zeit, 1912. *M* —,20.

Hartmann, L. Das Harmonium, umfassend die Geschichte, das Wesen, den Bau u. die Behandlung des Druck- und Saugwindharmoniums nebst einer Abhandlung über das Harmoniumspiel. Gr. 8⁰, VIII, 82 S. Leipzig, B. F. Vogt, 1913. *M* 2,50.

Hirth, Friedrich, Johann Peter Lyser, der Dichter, Maler, Musiker. Mit 60 Bildnissen Lyser's, 1 Porträt mit einer Handschriftprobe. München und Leipzig bei Georg Müller, 1911.

Dieses Buch gilt dem Leben und Wirken eines kleineren Geistes, eines »Statisten« in der Literatur- und Musikgeschichte. Er ist nach dem Ausdrucke des Verfassers der vormärzlichste aller Literaten und in dieser Hinsicht ein Typus. Ein Maler, der technisch unvollkommene, dabei oft geniale Karikaturen zeichnet, ein Musiker, der harthörig ist und für seine Zeit ausgezeichnete Musikkritiken schreibt und ein sehr mittelmäßiger Dichter. In dieser Art der Verschmelzung der Künste ein Typus, wie in der Art vormärzlicher, literarischer Unehrlichkeit und Korruption. Ein Journalistenleben, wie es sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, jenem Epigonenzeitalter mit seiner Anempfingungsfreudigkeit und seinem Nachbetertum gestaltete. Aus seiner Natur als Dichter-Musiker erklärt sich seine Stellung in der musikalischen Journalistik der damaligen Zeit. Sie besteht nur zum kleineren Teile aus Rezensententum und Pseudo-Historienschreiberei; den größeren Teil absorbiert ein Zwitterding zwischen Künstler- und teilweise erlogener autobiographischer Novelle. Sie ist wohl noch ein Kind der Romantik, die es ja

dem Dichter gestattete, mit seiner Persönlichkeit in den Gang der Handlung einzugreifen. Freilich bei Lyser ist dies nach dem Muster Bettina zuerst bewußte Unwahrheit, dann Autosuggestion; schließlich glaubt er selbst an all seine Beziehungen zu Goethe, E. T. A. Hoffmann, Heine usw. Und dem leichtgläubigen, auf dem denkbar niedrigsten Niveau stehenden Wiener des Vormärz ist dies willkommene Kost. Indes weiß der Verfasser, ein feinempfindender Gelehrter, Dichtung und Wahrheit in Lyser's Leben genau zu unterscheiden; und so bleibt immerhin, speziell für den Musikhistoriker, eine Anzahl interessanter Beziehungen zu Weber, Schumann, Mendelssohn, Meyerbeer, Richard Wagner usw. übrig. Außer den musikalischen Novellen, Rezensionen und musikhistorisch interessanten Satiren interessieren eine Anzahl genial konzipierter Musikerkarikaturen, wie seine Beethovenbilder, oder sein von Heine in den »Florentinischen Nächten« gerühmtes Paganinibild. So gibt das Buch eine Fülle von Anregungen. Für die genaue Kenntnis des journalistischen Vormärz ist es durch den Typencharakter des Helden einzig und geradezu unentbehrlich.

Paul Nettl.

Hoffmann's, E. T. A., Werke in 15 Teilen. In Goldene Klassiker-Bibliothek. Auf Grund der Hempel'schen Ausgabe neu hrsg. mit Einleitungen u. Anmerkungen versehen von Georg Ellinger. Berlin, Bong & Cie., 1912. 5 Bd. à ℳ 2,—.

Die in ihrem musikalischen Teil bis dahin vollständigste und überhaupt sehr empfehlenswerte Ausgabe.

Jahn, Otto in seinen Briefen. Hrsg. von E. Petersen. Leipzig, B. G. Teubner.

Klob, Karl Maria. Die Oper von Gluck bis Wagner. 8⁰, XI u. 392 S. Ulm, H. Kerler, 1913. ℳ 3,—.

Krobath, Karl. Thomas Koschat. Leipzig, F. E. C. Leuckart. ℳ 3,50.

Kufferath, Maurice, Fidelio de L. van Beethoven, orné de vingt-neuf illustrations et de nombreux exemples de musique. 8vo, 283 pp. Paris, Fischbacher.

Ce livre couronne le grand effort artistique déployé par l'auteur, directeur du Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles, pour initier le public de langue française au *Fidelio* de Beethoven, — le vrai, dont on ne nous avait donné auparavant que le travestissement, dans des traductions caricaturales et avec des récitatifs remplaçant le dialogue. C'est l'an dernier, à Bruxelles, sur notre scène lyrique, que furent données les premières représentations françaises de l'ouvrage dans une version, due à M. Maurice Kufferath lui-même, rigoureusement conforme à l'original, d'après le remaniement de 1814. En effet, M. Kufferath commença par rétablir dans son intégrité le dialogue original du dramaturge français Bouilly, traduisant d'autre part les morceaux de chant «avec l'exclusive préoccupation d'adapter exactement les paroles françaises non seulement au rythme et au mouvement de la phrase musicale, mais aussi à l'expression de celle-ci, de façon à faire correspondre ces paroles le plus fidèlement possible aux dessins confiés alternativement aux voix et à l'orchestre». Or, le succès fut décisif et démontra que pour faire goûter *Fidelio*, il n'y avait rien de tel que ... de le jouer tel qu'il était écrit. Cette version française nouvelle paraît donc bien devoir être définitive. Il en sera probablement de même, pour le lecteur français, du présent ouvrage sur *Fidelio*, ouvrage aussi remarquable par l'abondance de la documentation que par la finesse du jugement. L'auteur narre en détail l'histoire mouvementée de l'opéra et de ses avatars depuis la composition du drame inspiré à Bouilly par des souvenirs personnels. (Il eût été intéressant de noter ici que *Fidelio*, en France, relevait d'un véritable genre, inspiré des horreurs récentes de la période révolutionnaire: les opéras «à délivrance» tels que les *Deux Journées* de Cherubini et la *Caverne* de Lesueur.) Ce récit s'entrelace à une analyse pleine de pénétration de toutes les parties de l'ouvrage. M. Kufferath montre notamment d'une manière lumineuse, dans les lignes qui suivent, en quoi la forme du *Singspiel* est inhérente à *Fidelio*, pourquoi par conséquent il fallait s'abstenir de vêtir de musique le dialogue: «Il est vain de vouloir toucher à *Fidelio*. *Fidelio* n'a besoin d'aucune espèce de remaniement. La matière bourgeoise du drame ne comportait pas d'autre forme que celle qui lui fut donnée par son auteur. Le haut style et les lents développements de la tragédie eussent écrasé sa substance dramatique. Ce sujet n'a de consistance que par les détails un peu vulgaires et terre à terre qui en déterminent le développement. Toute amplification — et d'autre part toute simplification — eussent été également déplacées. Mais ce scénario contient une suite de situations si essentiellement lyriques, il met en mouvement un ensemble de sentiments si vrais et

si humains que la musique apparaît comme leur seule expression possible. Elle jaillit du drame sans secousse, sans effort, comme une conséquence indispensable. Le dialogue, infiniment moins encombrant que les récitatifs, libère la musique de la tâche ingrate d'envelopper sans les étouffer des explications qui ne sont pas de son domaine mais qui sont cependant nécessaires pour mettre en pleine lumière les sentiments et les passions qui s'y heurtent. Il faut admirer le sens esthétique supérieur et le goût très sûr qui ont guidé Beethoven. Il n'a pas commis l'erreur de toucher à la coupe de l'œuvre originale française. Il ne l'a modifiée que dans les situations qui, par elles-mêmes, lui fournissaient une substance lyrique continue». Le livre de M. Kufferath, agrémenté de divers portraits de Beethoven et de ses interprètes, est d'une lecture rendue particulièrement agréable par la clarté de l'exposition, exempte de l'*impedimentum* des références justificatives, et par le charme d'un style à la fois plein d'élégance et de mordant.

Ernest Closson.

Löbmann, Hugo. Zur Geschichte des Taktierens und Dirigierens. 12⁰, 104 S. Düsseldorf, L. Schwann, 1913. ℳ 1,20.

Marx, Adolf Bernhard. Musikalische Schriften. Über Tondichter u. Tonkunst. Aufsätze. Bd. I, Abt. 1 (Bach, Händel, Gluck). Hrsg. von L. Hirschberg. 8⁰, 74 S. Hildburghausen, F. W. Gadow & Sohn, 1912.

— Anleitung zum Spiel der Beethovenschen Klavierwerke, neu hrsg. von E. Schmitz. Regensburg, G. Bosse. ℳ 2,—.

Mies, Paul. Über die Tonmalerei. 1. Teil Dissertation. 8⁰, 54 S. 2. Tl. Sonderabdruck aus der Ztsch. f. Ästh. u. Kunstwissenschaft VII, 4 (578—618). [Nicht im Buchhandel.]

Monod, Edmond. Mathis-Lussy et le Rythme musical. Neuchâtel et Paris, Fischbacher, 1912.

L'Association des Musiciens suisses ayant décidé de rendre un public hommage à feu Mathis-Lussy, de Stans (1828—1910), a chargé M. Ed. Monod de présenter sous un petit volume ses idées sur la Rythme, objet des recherches de toute la vie du célèbre esthéticien. «Le meilleur hommage qu'on puisse rendre au Maître, dit excellemment M. Monod, celui qui aurait le plus de prix à ses yeux, est de marcher en avant dans la voie qu'il a tracé». Cela vaut infiniment mieux que «de faire ériger de lui un buste en marbre».

Obscur professeur de piano à Paris, pendant cinquante-cinq ans, Mathis Lussy avait publié, dès 1863, ses Exercices de piano, qui attirèrent l'attention sur lui. Dix ans plus tard, il publiait son Traité de l'Epression musicale, puis, en 1882, avec E. David, la belle Histoire de la Notation musicale depuis ses origines, couronnée par l'Institut; et l'année suivante, le Rythme musical, ouvrage capital, plusieurs fois réédité (1883—1911); enfin, en 1903, l'Anacrouse dans la musique moderne, couronnée par l'Académie des Beaux-Arts.

Son dernier ouvrage, posthume, est une édition de la Sonate pathétique, op. 13, de Beethoven, «rythmée et annotée» par lui.

Ces quelques livres représentent un labeur considérable, une érudition immense; écrits à des époques fort différentes, ils ne forment pas un corps de doctrines, et ne sont pas sans présenter de nombreuses contradictious, que Mathis-Lussy se proposait évidemment de résoudre. Ses quatre-vingt-dix ans, employés pour plus d'un demi-siècle, à l'ingrat professorat, ne le lui permirent pas! M. Monod, a esquissé dans sa brochure, une vue d'ensemble sur l'œuvre de Mathis-Lussy, dont l'influence, à mesure qu'elle sera connue, ne pourra qu'être profitable à l'étude, et surtout à l'exécution de la musique.

Après avoir brièvement parlé «du rythme et des rythmes» M. Monod étudie en trois chapitres: le Rythme de la phrase musicale; la Mesure, et le Rythme dans la mesure (formes diverses et notation du rythme métriquement stylisé, antagonisme entre la mesure et le rhythme. Conséquences au point de vue de l'exécution); et enfin, les problèmes de l'interprétation métrique et rhythmique; et la personnalité dans l'exécution.

Ce petit ouvrage sera lu et médité utilement par les chefs d'orchestre et les virtuoses, voire même par les simples exécutants et les amateurs. J.-G. P.

Myers, Charles S. [Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits, Vol. IV]. XII. Music. Separat-Abzug. Lex. 8⁰, 238—269 S. (Ohne Verlagsangabe).

Nitze, Hans (Gerichtsassessor). Das Recht an der Melodie. 8⁰, IX u. 153 S. München, Dunker & Humblot, 1912. ℳ 5,—.

Riechers, August. Die Geige und ihr Bau. Mit 4 litograph. Tafeln u. einem Bildnis d. Verfassers. 4. Aufl. Kl. 8⁰, 46 S. Berlin, Fr. Wunder, 1912.

Saint-George, Henry. La Musique et la Science. Traduction française de Louis Pennequin. 8⁰, XIII u. 38 S. Paris, Fischbacher, 1912.

Schmidt, Leopold. Mozart. Berlin, Schlesische Verlagsanstalt. ℳ 5,—.

v. **Schroeder,** Leopold, Die Vollendung des arischen Mysteriums in Bayreuth. München, J. F. Lehmann's Verlag, 1911.

Mit schwunghafter Seele und aus einer Fülle des Wissens heraus, legt der Verfasser in diesem Zyklus von Vorträgen, gehalten im Winter 1910/11 an der Wiener Universität, die Zusammenhänge dar, die zwischen den Werken Richard Wagner's und dem arischen Mysterium festzustellen sind. Über die schon von Nietzsche gefeierten Beziehungen des Bayreuther Festspiels zur griechischen Tragödie, besonders zu Äschylos, gilt es hinauszugehen bis zu dem kultlichen Drama der arischen Urzeit, dessen Vollendung wir in dem Bayreuther Werke zu sehen haben. Wie Shakespeare den Mimus, d. h. die Art des Dramas, die sich an der Nachahmung des Lebens ergötzt und erschüttert, zur höchsten Entwicklung brachte, so Rich. Wagner das arische Mysterium, jene von der Urzeit her schon überlieferte kultliche Dramenform, die als Verbindung von Tanz, Musik und Wort besonders der Naturverehrung und dem Seelenkult Ausdruck zu geben berufen war.

Wie sich im einzelnen Form und Inhalt des arischen Mysteriums, die Tänze der Seelen und Fruchtbarkeitsdämonen, Tod und Wiederaufleben des Vegetationsdämons, Waffentänze, Drachenstich und Jungfrauenbefreiung, himmlische Hochzeit und Feuerraub u. a. m. im Wagnerschen Werk wiederfinden, wird in einer ebenso gründlichen, wie begeisterungsvollen Weise entwickelt, und es ist unstreitig auch für die künstlerische Auffassung Wagner's ein großer Gewinn, daß von wissenschaftlicher Seite diese Zusammenhänge ans Licht gezogen und mit so viel Sinn für die Größe der Wagner'schen Kunst behandelt werden. Ganz besonders für das Verständnis des Parsifal, über den v. Schroeder auch schon in den Bayreuther Blättern (1911) abhandelte (der arische Naturkult als Grundlage der Sage vom heiligen Gral), sind diese Betrachtungen unentbehrlich.

Martin Seydel.

Seidl, Arthur. Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Regensburg, G. Bosse. ℳ 2,—.

— Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Regensburg, G. Bosse. ℳ 1,50.

Sittard, Alfred. Das Hauptorgelwerk u. die Hilfsorgel der großen St. Michaelis-Kirche in Hamburg. Gr. 8⁰, 36 S. mit Abbildgn. Hamburg, Boysen & Maasch, 1912. ℳ 1,—.

Sonky, S. Théorie de la Pose de la Voix, basée sur la physiologie des organes qui partcipent à la formation du son. Traduction de la sixième édition parue en russe à St. Pétersbourg en 1909, revue et considérablement augmentée par l'auteur par Mlle. L. Marville sous la direction de l'auteur. Paris, Librairie Fischbacher, 1911.

Das Buch gibt vor allem wertvolle Ratschläge eines erfahrenen Praktikers, wie sie für Lehrer und besonders aber Schüler nicht genug hervorgehoben werden können. In 14 Kapiteln (231 Seiten) erklärt Verf. nach einer Entwicklungsgeschichte der Gesangskunst die grundlegenden Begriffe der Stimmbildung, Registerbildung und Stimmlagen. Für das Wichtigste bei der Stimmschulung erklärt er die Ausbildung der Atmung und legt da wieder die von der alten italienischen Schule gelehrte Zwerchfellflankenatmung zugrunde, gibt genaue Anweisungen und Atemübungen. — Die von ihm empfohlene Mundatmung, ein drittes und viertes Register für weibliche Stimmen werden nicht immer anerkannt, auch führt der Vergleich der Schallwellen mit Lichtwellen zu falschen Vorstellungen. Das Buch ist aber glänzend geschrieben und klar trotz des für Laien komplizierten Stoffes (z. B. des Kehlkopfkapitels). Die bis ins einzelne gehenden Ratschläge werden von allen Praktikern, noch mehr aber von den Schülern, mit Nutzen gelesen werden. Eine deutsche Übersetzung wäre nicht unangebracht.

M. Bockhorn.

Stein, Fritz. Zur Geschichte der Musik in Heidelberg (Dissertation). 8⁰, 151 S. Heidelberg, Universitäts-Buchdruckerei J. Hörnig, 1912.

Die vorliegende Abhandlung bildet den 1. und 2. Teil einer demnächst als Bd. XI des »Neuen Archivs für die Geschichte der Stadt Heidelberg« erscheinenden größeren Arbeit: Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Heidelberg.

Storck, Karl. Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens. 2. Auflage. Stuttgart, Greiner & Pfeifer, 1911.

Selbst wenn man dem Verfasser nicht auf allen seinen Ausführungen gleich willig folgt, muß man es doch als erfreulich und als ein gutes Vorzeichen begrüßen, daß von diesen einst im »Türmer« einzeln erschienenen Aufsätze eine neue zweite Auflage sich als notwendig erwies. Es ist hier nicht der Ort, über Einzelheiten der Musikpflege usw. mit dem Verfasser zu rechten; jedenfalls spricht aus allen Teilen des Büchleins ein ehrliches Wollen, Mängeln unserer Musikkultur mit geeigneten Vorschlägen gegenüberzutreten. Und den beteiligten Kreisen seien diese Ausführungen immerhin zur Anregung empfohlen. H. Daffner.

Thomas-San-Galli, W. A. Ludwig van Beethoven. Lex. 8⁰, XV und 448 S. München, R. Piper & Co., 1913. ℳ 5,—.

Thormälius, Gustav. Mozart. Volksbücher der Musik. Lex. 8⁰, 34 S. Bielefeld, Velhagen & Klasing, 1912. ℳ 0,60.

Sehr populär gehaltene Bilder-Biographie. Das dürfte man indessen verlangen, daß der Verfasser die Korrektur selbst liest und Namen wie Aloysia oder Metastasio nicht konsequent verdruckt sind.

Tiersot, Julien, Jean-Jacques Rousseau (Les maîtres de la musique. Publiés sous la direction de M. Jean Chantavoine). 8⁰, 280 S. Paris, Librairie Félix Alcan, 1912.

Der Verfasser begründet in einer kurzen Einleitung, warum Rousseau in der Reihe der *Maîtres de la musique* ausführlich behandelt worden ist, was vielleicht Befremden erregen könnte. Nicht als Komponist des Devin und der Romanzen, als Verfasser des Dictionnaire de musique und der zahlreichen Schriften über Musik allein, sondern als diejenige Persönlichkeit, die mit der Geschichte der französischen Musik im 18. Jahrhundert auf das engste verknüpft ist, als Verkünder neuer Gedanken, die die großen Geister einer späteren Epoche auf dem Gebiete der Musik verwirklichten, gebührt ihm ein Platz unter den Musikern des 18. Jahrhunderts.

Tiersot's Buch, dem Arbeiten von Albert Jansen und Arthur Pougin vorangegangen sind, schildert, auf eigenes umfassendes und neues Material gestützt, in fesselnder Weise zunächst den Einfluß der Musik auf Rousseau's Kinderjahre, dann seine musikalischen Studien, seine Erlebnisse als Musiklehrer und als Autodidakt auf dem Gebiete der Komposition, auch seine Schicksale in Paris und Venedig als Musiker, seine Anteilnahme bei dem erbitterten Kampfe zwischen italienischer und französischer Musik, die Geschichte des *Devin du village*, der *muses galantes* und die musikalischen Beschäftigungen des alternden Rousseau. In einem Schlußkapitel werden der Musiker Rousseau und seine Leistungen im Zusammenhang eingehend beurteilt und mehrfach an Beispielen gezeigt, wie stark der Einfluß des französischen Volksliedes in Rousseau's Kompositionen nachzuweisen ist.

Ein wissenschaftlicher Anhang bringt dem Forscher neue Mitteilungen, z. B. über die Umarbeitung von Voltaire's *princesse de Navarre* zu den *fêtes de Ramire*, über die *muses galantes*, deren Musik als verschollen galt und von der Tiersot einen Teil in einer Sammlung von Kopien Rousseau's, die sich im Besitz der Familie de Girardin befand, gefunden hat. Sehr interessant sind die Belege, die der Verfasser anführt, um zu zeigen, daß der *Devin* auch musikalisch fast ausschließlich ein Werk Rousseau's ist. Alle Veränderungen der Partitur, die sich nicht im Autograph-Manuskript befinden, sind auf die verschiedenen Aufführungen zurückzuführen. So schloß z. B. die Aufführung in Fontainebleau mit Gesängen von Rameau. Auch Philidor, der mehrfach mit Rousseau in Beziehung getreten ist, schrieb 1763 eine Arie für den Sänger Caillot, aber keines dieser Einschiebsel findet sich in dem Originalmanuskript. Neue Gesichtspunkte gibt der Verfasser auch in der Kritik der Istel'schen Arbeit über *Pygmalion* und in dem Bericht über Rousseau's Streit mit der Oper.

Eine ausführliche Bibliographie der musikalischen Werke und Schriften und ein Verzeichnis von neueren Schriften über Rousseau als Musiker bilden den Schluß der wertvollen historischen und musikalischen Ausführungen. A. Arnheim.

Verband deutscher Orchester- u. Chorleiter (E. V.). 8⁰, 108 S. Nürnberg, ohne nähere Verlagsangabe, 1912.

Enthält eine Sammlung von Abhandlungen (erschienen im Verbandsorgan), in denen Erfahrungen und Meinungen von Kapellmeistern und Chorleitern über ihren Stand niedergelegt sind. Als von Praktikern herrührend, haben die Ausführungen ein gewisses kulturelles Interesse.

Violin, M. Über das sogenannte Continuo. Ein Beitrag zur Lösung des Problems. Wien, Verlag der Universaledition.

Die Beiträge Violin's sind recht dürftiger Natur. Neues bringen diese auf K. Ph. E. Bach und Schenker fußenden Notizen und Lesefrüchte überhaupt nicht; nur knapp und nicht immer zureichend könnten sie allenfalls angehende Konservatoristen mit den in Frage stehenden Grundproblemen in Berührung bringen. Und selbst dazu ist das Büchlein in seiner etwas prätentiösen und einseitigen Haltung nur mit Vorbehalt zu empfehlen; man braucht z. B. durchaus nicht auf jede Note einer Chrysander'schen Baßaussetzung zu schwören, um doch die Art und Weise, wie hier Chrysander und die Musikwissenschaft überhaupt abgetan werden soll, als für den Verfasser bedauerlich zu empfinden. Um so mehr noch, als die Mendelssohn'schen Bearbeitungen, die gegen die Chrysanderschen ausgespielt werden sollen, kaum ernstlich in Frage kommen können. Auch die Kontinuotechnik Schenker's, von dem Stellen aus einer vierhändigen Bearbeitung eines Händel'schen Orgelkonzerts angeführt werden, sind durchaus nicht über jeden Zweifel erhaben; entfernen sich doch die beiden Spieler mitunter gleich zwei Oktaven von einander! Jedenfalls ist offenbar, daß auch in diesem Falle das größere Wissen und die gediegenere Literaturkenntnis, der bessere Geschmack und das feinere Stilgefühl bei den Vertretern der Wissenschaft zu suchen ist, und mancher gut daran täte, aus ihrer Schule sich erst einmal die unentbehrlichen Grundlagen zu holen, statt lustig darauf los zu schimpfen und in unreifen Köpfen Verwirrung anzurichten.

H. Daffner.

Richard **Wagner-Verein**, Der akademische zu Leipzig, 1887—1912. Gedenkblätter zum 17. November 1912, hrsg. von Walther Richard Linnemann. Gr. 8⁰, 77 S. Gedruckt in 150 Exempl. Nicht im Handel.

Enthält mancherlei Beiträge, u. a. den H. Springer's: Ein ungedruckter Brief von Hektor Berlioz. Leipziger Studenten und der Pariser Freischütz.

Weißmann. Chopin. Mit 84 Bildern. Gr. 8⁰, 219 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1912. ℳ 5,—.

Wirz. Neue Wege und Ziele für die Weiterentwicklung der Sing- und Sprechstimme. Auf Grund wissenschaftlicher Versuche mit Lauten. Breitkopf &Härtel, Leipzig 1911. ℳ 2,50.

W. legt nach 20jähriger Vorarbeit die wichtigsten Ergebnisse seiner Forschungen auf dem Gebiete der Sing- und Sprechstimmenentwicklung in dieser Abhandlung nieder; er will damit dem Lehrer Mittel und Wege zeigen, wie zweckmäßig und gut gebildete gesprochene und gesungene Laute zustande kommen. Damit weitere Kreise nachprüfen können, hat er an sich selbst Versuche mit Lauten angestellt und behält sich Untersuchungen mit den genaueren wissenschaftlichen Methoden für die Zukunft vor.

Verf. stellt seine Versuche in der Flüstersprache an und geht von ihr aus, analysiert die Zungenbewegungen (an der Zunge unterscheidet er Kontraktionskerne) und betont die Wichtigkeit der zweckmäßigen Verwendung der Zungenmuskulatur. Die Bildung der einzelnen Vokale wird unter Notierung der Lippenstellungen (ständige Hervorstülpung der Lippen sei der beste Ansatz) die Konsonantenbildung mit ihren Artikulationsstellen genau beschrieben.

Das Muskelgefühl und die Muskeleinstellung müsse durch feste Kontraktion verschärft werden.

Die Wichtigkeit der Atmung und die Art derselben hätte mehr betont werden müssen, auch bei der Behandlung des Stotterns im Anhang. Eine Registerfrage gibt es auch für W. nicht, die Lehre von den Registern hält er für eine »Irrlehre«. Interessante Beispiele aus der Praxis zeigen, daß man in der Hypnose den Beweis höherer Stimmlage bringen kann. Verf. gibt aber an, daß nachdrückliche Versicherung auch genüge. Daß die Nebenhöhlen der Nase (Stirn-, Keilbein- und Oberkieferhöhle) der schwingenden Luft eine sehr große Oberfläche bieten, ist nach den Untersuchungen von Schaefer-Gießwein nicht anzunehmen. Die Wichtigkeit nasaler Resonanz betont auch W.; es wird sich da eben hauptsächlich um den Nasen-Rachenraum handeln. An der Hand von Beispielen werden die angegebenen Versuche praktisch verwertet und ihre Erfolge bewiesen. W. verwirft die Solmisationsmethode, wenn der Vokalein- und -ansatz noch nicht gesichert, verwirft überhaupt »den Popanz der altitalienischen Gesangsschule«. Mit Recht sagt Verf., daß die Pflege der Sprechstimme mehr betrieben werden müsse, schon in der Schule — jeder Leser weiß da gewiß Erinnerungen anzuführen. — Wie häufig werden Gedichte nur »zerpflückt«, die eigentliche Poesie und ihr Einfluß auf das Gefühlsleben kommt nicht zu Wort. Gesang und Deklamationsunterricht müßten von demselben Lehrer gegeben werden. Wie gut ließe sich das vereinigen, wenn die Vorbildung der betreffenden Lehrer eine andere wäre.

Dem Lehrer müßte eine bessere Vorbildungsmöglichkeit gegeben werden, und die vorliegende Arbeit würde dabei in mancher Hinsicht gewiß wertvoll sein.
M. Bockhorn.

Wustmann, Rudolf. Walther von der Vogelweide. Kl. 8⁰, V u. 103 S. Mit 3 Tafeln. Straßburg, K. J. Trübner, 1912.

Buchhändler-Kataloge.

M. **Harrwitz**, Nikolassee-Berlin. Katalog Nr. 108. Musik (Musikgeschichte, alte Musikalien, Bücher, Porträts und Autogramme). 1045 Nr.

L. **Rosenthal**, München, Hildegardstr. 14. Katalog Nr. 150. Bibliotheka liturgica. Pars I. (Agendae, Antiphonaria, Breviaria, Horae, Missalia, etc.) 719 Nr.

B. **Seligsberg**, Bayreuth. Katalog Nr. 305. Musik und Theater. 2571 Nr.

Zahn & Jaensch, Dresden, Waisenhausstraße 10. Katalog Nr. 250. Autographen (darunter Musiker, Sänger, Sängerinnen).

Zum »Offenen Briefe« des † P. Dechevrens (S. 36 ff.).

Es ist wohl ein ungewöhnliches Verfahren, das P. Dechevrens einschlug, als er die Zusendung eines Separatabzuges meines Aufsatzes über die Neumenrhythmik in dem Petersjahrbuch für 1910 mit einem »Offenen Briefe« beantwortete. Ebenso auffällig dürfte es sein, daß dieses Schreiben aus dem Nachlaß des im Januar dieses Jahres verstorbenen Gelehrten veröffentlicht wird, obschon, wie wir erfahren, derselbe die Absicht hatte, seine Form umzugestalten, ihm die persönliche Note zu nehmen.

Die von Dechevrens berührten Fragen kommen fast alle in der jüngst ausgegebenen zweiten Auflage meiner »Neumenkunde« von neuem zur Sprache. Ich kann daher an dieser Stelle um so eher von einer ausführlichen Antwort absehen, als eine weitere Auseinandersetzung mit dem Verfasser des »Offenen Briefes« nicht mehr möglich ist. Ich beschränke mich auf ein paar Punkte:

1. Was in Abschnitt I (S. 37—40) steht, deckt sich, soweit die Entwicklung des Neumenrhythmus in Frage kommt, der Hauptsache nach mit dem, was in Kap. XVI der »Neumenkunde« zu lesen ist. Es ist schade, daß der Verfasser des »Offenen Briefes« diese meine Darlegung nicht mehr unter die Augen bekam.

2. Wenn Dechevrens mir vorwirft, ich bekämpfe einen von ihm in neuern Arbeiten aufgegebenen Standpunkt (die Übertragung von Neumierungen im Takt), so halte ich dem entgegen, daß noch seine letzte Publikation z. B. das »Pater noster« im dreiteiligen Takt überträgt (Composition musicale, p. 160).

3. Es genügt ein Blick auf die Seiten 210 und 211 der Neuauflage der »Neumenkunde«, um zu erkennen, daß die Belehrung des »Offenen Briefes« über die Neumierung der Sequenzen überflüssig war. Bereits die Anmerkung auf S. 108 meiner vor 17 Jahren zum ersten Male ausgegebenen »Einführung« weist auf diese eigentümliche Neumierung hin. Eine neue Erklärung gebe ich übrigens S. 415, Anm. 1 der »Neumenkunde«.

4. Was endlich die Methode der Neumenforschung angeht, so begnüge ich mich damit, aus den Etudes, t. II, p. 251 von Dechevrens einige Sätze abzudrucken: »Le véritable juge, le juge définitif, ce n'est pas l'historien, l'érudit, c'est le musicien, qui prononce sur la valeur des résultats et par eux légitime ou condamne la méthode«[1]. Diese Methode wird folgendermaßen beschrieben: »Le problème n'est pourtant pas simplement historique, il faut encore autre chose pour le résoudre, une sorte de divination qui voit dans les faits plus qu'ils ne laissent paraître de prime abord«[1]. Diese »Divinationsgabe« tritt in den Übertragungen von Dechevrens nicht wenig in Tätigkeit.

1) Von mir gesperrt.

Ich überlasse es den Lesern der Zeitschrift, wie sie diese Methode beurteilen wollen.

Ich möchte nicht mit dieser Feststellung schließen. P. Dechevrens war ein im höchsten Grade selbstloser und unermüdlich tätiger Arbeiter, dessen Opferwilligkeit im Dienste seiner Ideale keine Grenzen kannte. Auch diejenigen, welche die Arbeitsweise des Verstorbenen nicht billigen konnten, werden sein Andenken in Ehren halten. **Peter Wagner.**

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Dresden.

Unsere Vortragsreihe dieses Winters begann am 17. November mit einer Matinée, in der Herr Th. W. Werner, einer der jüngeren Komponisten Dresdens, über Goethe und seine ersten Komponisten sprach. Der Vortragende bediente sich gewandt und mit selbständigem Urteil der vorhandenen Literatur über den Gegenstand und stützte sich überdies auf eine handschriftliche Sammlung früher Goethelieder aus den Quellen (aus dem Nachlaß von G. Wustmann). Wir erhielten ein Bild von den Musikeindrücken des jungen Goethe, von seinen Wünschen und Gedanken über Lied- und Singspielkomposition und anziehende Porträts namentlich von Kayser und Reichardt; mit Reichardt schloß der Vortrag. Gesungen wurden dazu Beispiele von Bernh. Theod. Breitkopf, Löhlein, André, Kayser, Seckendorff, Neefe, A. Romberg und Reichardt. Namentlich die Singspielarien und -duette und ein Stück aus Reichardt's Faust, aber auch so eine reizende, einfache Komposition wie Romberg's »An den Mond« kamen zu bester Wirkung dank der Ausführung durch Herrn Paul Trede und Fräulein Gertrud Sachse von der Dresdner Hofoper. Herr Dr. Haas begleitete.

R. Wustmann.

London.

(Continuation.)

On 21st May 1912 Dr. T. Lea Southgate lectured, with some illustrations, on "*Music at the Pleasure Gardens of the Eighteenth Century*". — The lecturer began by stating that he had been led to investigate this subject by a remark which appeared in The Morning Post, that the history in the music given at Vauxhall, Ranelagh, Marylebone, and other London pleasure resorts had not been written; that the period was one of considerable activity in creative effort on the part of our native musicians; and that the music produced deserved more than a bare antiquarian attention. — Those acquainted with musical history knaw that Handel, Mozart, and Haydn, together with many of the English worthies who flourished between 1710 and 1800, composed specially for the Gardens, often playing there; most of the music has fallen into oblivion, yet these early Promenade Concerts had a considerable influence on the taste of the day and inculcated a love of good music. — The early concerts here were given in private houses, till John Banister, in 1663, by his music-meetings in a room where the Guildhall School of Music now stands, placed concerts on a business basis. Examples of some early advertisements of the entertainments were supplied; one was: "A rare concort of four Trumpet Marines never heard of before in England". The Londoners were always fond of open-air amusements, and after the establishment of tea-houses and coffee-houses (1652), there arose local Spas, where vaunted medicinal waters were drunk music and various diversions being planned to attract people. — Vauxhall opened in 1660. It was on the banks of the Thames, the gardens extending as far as the Waterloo Station of the L. and S. W. Railway Co. Pepys the Diarist

went there on May 29th, 1662, with his wife, two maids, and boy by boat. An orchestra with an organ was provided, there and, according to the programmes cited, a great deal of remarkably good music was set forth. In 1760 it was no uncommon thing to have a couple of symphonies, overtures, and even three concertos played during the evening, besides songs and choral music, and not a little fresh music was commissioned to be composed. Hook was director there for fifty years, and it is said he wrote 2000 songs, besides a multitude of orchestral pieces. Arne was composer from 1745 to 1778, and Dr. John Worgan also wrote and played, among other celebrities. —— The success of Vauxhall led to the starting of Ranelagh as a rival. This was on the Middlesex side of the river, on the east side of Chelsea Hospital. The chief feature of Ranelagh was a fine Rotunda nearly as large as the circular reading-room of the British Museum, specially adapted for promenading and listening to the band and organ—when the company were not drinking the free tea provided. Here morning as well as evening concerts were given, oratorios being a special attraction. For many years Festing directed; a famous violin virtuoso and writer of merit, he set forth plenty of good music, which was appreciated. To the glees and catches sung Arne added instrumental parts, on the ground that without this aid they could not be well heard in the immense Rotunda. —— Marylebone Gardens as a famous bowling spot was described by Pepys in 1668 as a very pretty place, but it did not become fashionable before 1738. Daniel Gough looked after the music here, and announced that his band, carefully selected, would play the best concertos, overtures, symphonies, and airs at the public breakfasting in the Great Room at twelve, and at the evening's entertainment. At a concert given August, 1738, there were introduced "Two grand double Bassoons made by the ingenious Mr. Stanesby, the greatness of whose sound surpass that of any other bass instrument". There was a theatre in the grounds, and among other operas performed was Pergolesi's "La Serva Padrona", S. Arnold's "Don Quixote", and Handel's "Acis and Galatea". The neighbourhood of the Gardens was by no means safe. At midnight a special guard set off to take persons along the fields as far as the Foundling Hospital, and rewards were offered for apprehension of footpads molesting sedan-chairs. —— At all these three principal resorts additional bands were provided for the dancers, and to play in various parts of the Gardens; moreover, the conductors were constantly notifying fresh attractions in the way of ambitious music. On September 11th, 1770, was advertised a Concerto for the Pianoforte by Hook, for that night only. Dr. Boyce's "Solomon" was produced at Marylebone. Fashion deserted the place in 1774, and the Gardens on "The Hamlet on the Brook", as Marylebone was termed, had to be closed, despite the discovery of a wonderful spa on the premises. —— By this time there was great rivalry. Gardens for tea-drinking, with medicinal waters warranted to cure all diseases, sprang up everywhere, and the "Quality" gradually deserted the famous old resorts, attracted by other amusements. At nearly all these local and suburban retreats music was strongly in evidence. Indeed, at Cupers Gardens, Southwark, the music was nearly as good as at the more pretentious places. Handel wrote special music, and Hasse composed a hautboy concerto for this place. —— Lecturer said that in the course of his investigations at the British Museum and elsewhere he had searched the newspapers of the day with but a bare result; advertisements, from which indeed much might be gathered, were plentiful, but little was said in criticism of the music performed. Information on that had to be gained from other sources. He had also looked through a vast quantity of music, mostly forgotten songs, but still there was a mass of really important instrumental music worthy of recognition. —— In conclusion, lecturer contended that the old pleasure gardens exercised a healthy influence in educating the people in good music, preparing the way for the Promenade Concerts of to-day, and he declared that the music produced was of far greater importance than is generally supposed.

On 18th June 1912, Mr. Frederic Austin, the well-known baritone singer and

composer, lectured on "*The Songs of Hugo Wolf*". —— After a brief sketch of his life, the lecturer said that the composer was a great reader with decided and educated literary tastes, and in 1888 he was inspired by the poems of Eduard Mörike to his first great outburst of song. During the next two years he wrote some two hundred songs, pouring them out in a flood of inspiration, sometimes at the rate of two a day—in one instance, he wrote three—and these, more often than not, masterpieces. Wolf was a composer who began, as most modern composer do begin, with a definite emotional impulse, which in the passion for veracious expression clothes itself in one particular way and no other. His custom was to immerse himself in the poem he wished to set, to absorb it until his spirit entirely possessed him; then with almost incredible rapidity it would translate itself into music. In the joy of the discovery of a poet to whom he was drawn, work poured from his pen, and he lived in a very heaven of rapture. —— The psychology of Wolf's music changed with his poets. Quite different in character and idiom are his settings of Goethe and those of Mörike. Quite different, again, the songs of the "Italienisches Liederbuch", and again the Spanish songs of Heyse and Geibel. The range of expression that he had at his command was unequalled in the literature of song. Possessing an abnormally keen sense of psychology, he was able to find the fitting phrase, the very type of expression, for the most widely different characters and emotions. To his penetrative insight he added an unusual power of concentrated expression. He practised the most rigid economy, even when his work was on the largest scale. Highly organised structure, entire relevancy of detail, directness and sanity of expression were the invariable signs by which one might know him. —— Compared with Schubert, Schumann, and Brahms, Wolf gained, of course, in being the complete child of his time, not only in music, but in his typically modern brain, keen, educated, searching, and subtle. His brain probed and tested as Schubert's never did, and he differed from both Schumann and Brahms in his lesser reliance on subjective lyricism, in his greater insistence upon psychological verity, never allowing it to become dimmed for an instant by any generalised flow of musical beauty. His music was as absolutely beautiful as music could be when beauty was demanded, but it was always to the entirely truthful expression of his poem that he devoted himself. This singleness of aim, this passion for intense relevance, resulted in a directness and graphicality of expression, a clean severity of style, that the lecturer did not find in the songs of any other man. Add to these characteristics the glowing but controlled ardour and intensity of his work, and there was provided as good a definition as might be of the truly classical in art, and as belonging to the great lineage of classical composers, Wolf would one day be universally acknowledged. —— A number of Wolf's songs were sung by Miss Lena Maitland and the lecturer, who in addition to critical remarks upon each illustration, accompanied on the piano. These songs were: "Prometheus", "Zum neuen Jahr", "Auf eine Christblume", "Lied vom Winde", "Fühlt meine Seele", "Das verlassene Mägdlein", "Klinge, klinge, mein Pendero", "Kennst du das Land?" and "Wächterlied auf der Wartburg".

J. Percy Baker, Secretary.

Paris.

Séance du 31 Octobre 1912. La séance est ouverte à la Bibliothèque de l'Opéra à 4 h. 1/4, sous la présidence de M. J. Ecorcheville, président.

Le président remercie MM. Banès et Ténéo de l'hospitalité qu'ils veulent bien accorder à la Société dans la salle vaste et somptueuse de la Bibliothèque de l'opéra. Il souhaite la bienvenue à M. Théodore Gerold, président de la Section de Francfort, de passage à Paris et présent à la séance. — Après adoption du procès-verbal, M. Tessier, présenté par MM. Pirro et Peyrot est admis.

Le président annonce que M. de Bertha, souffrant, a demandé l'ajournement de la communication, inscrite par lui à l'ordre du jour. Il fait part à la Section du décès de M. Charles Ruelle et donne lecture d'une lettre par laquelle M. Félix

Naquet, exécuteur testamentaire de Charles Malherbe, le prie de vouloir accepter une monnaie antique, montée en bague, et portée par le regretté président de la Section de Paris. M. Ecorcheville fait hommage à la Section de ce pieux souvenir et en confie la garde à l'archiviste.

La Section règle ensuite l'ordre de ses travaux pour l'année courante. Elle fixe la date de l'assemblée générale au lundi 25 novembre à 4 heures 1/4, et inscrit des communications de MM. Bouvet, Dolmetsch, Brenet et Dauriac.

M. Peyrot présente une série d'observations sur la manière dont sont faits les achats de musique, théorique et pratique, ancienne et moderne, dans les grandes bibliothèques de Paris. Après discussion, la section décide d'intervenir auprès des membres de la société, placés à la tête de ces bibliothèques, et de chercher avec eux le moyen de remédier à cet état de choses.

Le président rappelle la nécessité de préparer dès maintenant de Congrès de 1914. Il annonce qu'une commission provisoire, composée du comité de la Section et de MM. Brenet, Chantavoine, Emmanuel Gariel et Tiersot a déjà tenu plusieurs séances, envoyé un questionnaire à toutes les sections de la Société, et constitué les éléments d'un Comité général du Congrès, dont M. Roujon a bien voulu accepter la présidence d'honneur et M. Louis Barthou, la présidence effective.

La séance est levée à 6 heures.

Assemblée générale du 25 novembre. L'assemblée générale ordinaire a eu lieu, à la Bibliothèque de l'Opéra, le 25 novembre à 4 heures, sous la présidence de M. J. Ecorcheville, président.

Le président, après avoir annoncé la mort de notre regretté collègue M. de Bertha, décédé à Paris le 21 novembre, à lâge de soixante-neuf ans, a donné la parole au Secrétaire général pour la lecture du procès-verbal de la dernière ensemblée générale et celle de son rapport annuel. Après avoir résumé les travaux de l'année 1911—1912, le secrétaire a constaté que le nombre des membres de la section était actuellement de 96.

M. Mutin, trésorier, a présenté ensuite, son rapport financier pour le même exercice.

Il a été procédé ensuite aux élection du Comité, qui est constitué de la façon suivante.

MM. Boschot, Chantavoine, Ecorcheville, Laloy, de La Laurencie, Landormy, Mutin, Prod'homme, Quittard.

Le Secrétaire, **J.-G. Prod'homme.**

Neue Mitglieder.

Kapellmeister **A. Berg,** Lund (Schweden).
Dr. **Hans Boas**, Berlin, W. 30, Landshuterstr. 32.
Alberto Cametti, 24, Via Monserrato, Roma.
Dr. **Max Fehr,** Zürich, Merkurstr. 63.
Frau Konzertsängerin **Hegardt,** Malmö.
Kirchenmusikabteilung der k. k. Akademie für Musik, Klosterneuburg bei Wien.
Kammarskrifvare **William Smith,** Malmö.
André Tessier, 34, rue de l'Yvette, Paris XVIIème.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Leon Gruder,** Musikreferent der »Gazeta Narodowa«, Lemberg, jetzt: ul. Krzywa 10.
Dr. **Julius Maurer,** Berlin, jetzt: Heilbronn a. N., Paulinerstr. 29.
Paul Nettl, Prag, jetzt: Prag II, Fleischhackergasse 19.

Ausgegeben Mitte Dezember 1912.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIV. Jahrgang. 1912/1913.

Verzeichnis der Zeitschriften siehe Heft 1 dieses Jahrganges.

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

Neu aufgenommene Zeitschriften:

B Der Bund. Eine Ms. für den Bungert-Bund. Berlin: Augsburgerstraße 9.
TSG La Tribune de Saint Gervais. Revue Musicologique de la Schola Cantorum. Paris 269, rue Saint-Jacques. m. (Vom 1. Jan. 1911 an nachträglich aufgenommen).

Abell, Arthur M., s. Garcia, Mozart.
Adaïewski, E., s. Diepenbrock.
Adam, Wolfgang, s. Bach.
Ästhetik, s. a. Akustik.
Akustik. Die A. und ihre Beziehungen zu unserer heutigen u. zur Zukunftsmusik (Fickenscher), MSal 4, 19/20. — Acoustics and aesthetics (Niecks), MMR 42, 501. — Les étapes d'une découverte acoustique. Les sons inférieurs (Sizes), SIM 8, 7 ff.
Albeniz, Isaac (Saint-Jean), VM 6, 2f.
Albini-Ruggli, D., s. Rom.
Allgemeine Deutsche Musikverein s. Juristisches.
Allitsen, Frances. A.'s opera "Bindra" (Lowe), MSt 38, 976.
Altmann, Wilh., s. Besprechungen, Brahms.
Analyse. Harmonic and melodic analysis (Goodrich), MC 65, 2 ff.
Anderton, H. Orsmond, s. Farnaby.
Andro, L., s. Wien.
Antcliffe, Herbert, s. Musik.
Anthem. About our national anthem (Bartlett), MC 65, 5. — A popular a. "O taste and see" (Mansfield), Ch 3, 32.
Arlberg, Hjalmar, s. Besprechungen.
Ast, Max, s. Musikunterricht.
Attenhofer, Carl. Luzerner Tagblatt, 5. Mai 1912.
Auda, Ant., s. Kirchenmusik.
Augenmusik, s. a. Madrigal.
Bach, Joh. Seb. (s. a. Brahms, Eisenach, Wagner). Zur Besetzung des B.-Orchesters (Adam), Mk 12, 3. — B. im Wandel der Zeiten (Bekker), Frankfurter Zeitung, 3. April 1912. — Das 8. Präludium des »Wohltemperierten Klaviers« (Halm), Me 3, 16. — Die Ausgaben des Wohltemperierten Klaviers von Czerny bis Mugellini . . . (Mueller), AMZ 39, 36 ff. — Die Partiten Bach's. Metronombezeichnungen (Urbach), NMZ 34, 1. 3.
Baglioni, S., s. Volksmusik.
Bahr, Hermann, s. Wagner.
Band, Lothar, s. Musik.
Bannard, Joshua, s. Musik, Thackeray.
Barroso, M. H., s. Beethoven.
Bartlett, Homer N., s. Anthem.
Bas, Giulio, s. Kirchenmusik, Musikunterricht.
Basily, Franc., s. a. Musiker.
Battke, Max, s. Berlin.
Baughan, J. H. G., s. London, Massenet.
Bayreuth, s. Wagner.
Beattie, James, an old essayist on music, MN 43, 1124.
Beethoven, L. van (s. a. Leipzig). Grillparzer's Erinnerungen an B., RMZ 13, 40f. — La IX sinfonía de B. (Barroso), Revista Musical, Bilbao 4, 5—7. — A footnote on B. (Donaldson), MSt 38, 972. — B. u. Hamburger Familien (Beneke), Hamburger Nachrichten, 10. März 1912. — Noch einmal B. u. d. Volk (Fricke), AMZ 39, 39. — B. et ses relations avec . . . H. G. Naegeli (Kling), RMI 19, 3. — B. u. d. Volk (Misch), AMZ 39, 36. — Nova Beethoveniana (Unger), Mk 12, 3f. — Die »Jenaer« Symphonie (Wellesz), Me 3, 16.
Behrend, Will., s. Besprechungen.
Bekker, Paul, s. Bach, Strauß, Wagner.
Beneke, H. F., s. Beethoven.
Berg, Natanaël, u. Ture Rangström (Saul), RMZ 13, 32/33.
Berger, Wilhelm, (Wetz), Erfurter Anzeiger, 5. Jan. 1912.
Berlin. B. als Festspielstadt, S 70, 41. —

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

Bolte, Theodor, s. Liszt.
Bond, F. H., s. Cope, Epstein, Musikfeste.
Bornhausen, Karl, s. Mozart.
Borren, Charles van den, s. Brüssel.
Bothe, Franz, s. Dirigieren.
Bouchholtz, C. s. Erb.
Boughton, Rutland, s. Kammermusik.
Brahms, Johannes. Neue Brahmsliteratur, Mk 12, 1. — B.'sche Urteile über Tonsetzer (Altmann), Mk 12, 1. — Bach-Zitate in der Violoncello-Sonate op. 38 (Altmann), Mk 12, 2. — B. u. H. Levi (Ettlinger), NMZ 34, 2. — Charakteristisches in B.'s Kunstschaffen (Fuller-Maitland), Mk 12, 2. — War Marxsen der rechte Lehrer für B. (Jenner), Mk 12, 2. — Zur Entstehung des *d*-moll Klavierkonzerts (Jenner), Mk 12, 1. — B. in Wiesbaden (Kalbeck), Neues Wiener Tagblatt 5./6. Juni 1912. — Brahms-Literatur (Keller), Mk 12, 2. — B. als Klavierlehrer (May), RMZ 13, 32 ff. — B. u. die neuere Klaviermusik (Niemann), Mk 12, 1. — Die Taktfreiheiten in B.'s Liedern (Riemann), Mk 12, 1. — Zur B.'schen Symphonik (Specht), Mk 12, 1. — Zur Harmonik bei B. (Wetzel), Mk 12, 1.
Brandes, Friedr., s. Kaiser.
Brandt, Johannes, s. Hoffmann.
Brandt, Marianne, s. Wagner.
Bratter, C. A., s. Mussorgski.
Brendel, Ulrik, s. Schubert.
Bruckner, Anton. Das »Erste Bruckner-Fest« (Guttmann), Mk 11, 23. — Wann endlich feiern wir ein B.-Fest? (Kyser), Berliner Tageblatt, 16. Juni 1912.
Brüssel. La musique ancienne à Bruxelles en 1911/12 (Van den Borren), ZIMG 14, 1.
Bungert, August (s. a. Musikfeste). Sinfonia Victrix, B 1912, 10/11. — B.'s Volkslieder (Ch.), B 1912, 10/11.
Burkhardt, Max, s. Besprechg., Schwerin.
Burrows, Wilson A., s. Orchester.
Buschkötter, Wilhelm, s. Le Sueur.
Busoni, Ferruccio Benvenuto, MSt 38, 977.
Cahn-Speyer, Rudolf, s. Besprechungen, Rezitativ.
Calvocoressi, M.-D., s. Heine, Massenet.
Cametti, Alberto, s. Rossi.
Cantate, s. a. Oratorium.
Capellen, Georg, s. Besprechungen.
Caruso, Enrico. Warum singt C. nicht deutsch? (Mühlhausen), AMZ 39, 45. —
Catalani, Angelica, una cantatrice antinapoleonica (Roggero), AL 67, 6.
Caunt, W. Henry, s. Musikfeste.
Cavalli, Francesco (Wiel), MAnt 1912, Octob.
Challier, Ernst, s. Musik, Rückblicke.
Chevalier, Paul-Émile, s. Massenet.
Chilesotti, Oscar, s. Besprechungen, Vicentino.
Chop, Max, s. Musikfeste.
Choral, s. Kirchenmusik.
Chorgesang (s. a. Dirigieren, Musikvereinigungen). The boy choir in America, MN 43, 1125. — Zur Revision der Wettgesangs-Ordnung des Eidgen. Sängervereins (Thomann), SMZ 52, 25 u. (Isler), 52, 26. — Sängerchöre im Schauspiel (Schaumburg), DS 4, 36. — Die Deklamation im Ch. (Schlegel), So 16, 30.
Clavicembel, s. Klavier.
Coburg, s. a. Musikvereinigungen.
Coccia, Carlo, s. a. Musiker.
Cöln. Kölner Musiknöte (Tischer), RMZ 13, 45.
Cole, Susanne, s. Wallace.
Coleridge-Taylor, Samuel, MMR 42, 502 u. MT 53, 836.
Colles, H. C., s. Moussorgski.
Cope, John, and the North Staffordshire Orchestra (Bond), MSt 38, 970.
Copp, Laura Remick, s. Mozart
Corbett-Smith, A., s. Musik.
Cords, Gust., s. Schuch.
Cossart, Leland A. (Niggli), SMZ 52, 27 ff.
Cucuel, Georges, s. Rousseau.
Dahms, Walter, s. Musikkritik, Schubert.
Davey, H., s. Händel, Musikfeste.
Debussy, Claude, (Hirschberg), S 70, 34 f.
Decsey, Ernst, s. Schubert.
Denyn, Josef, a great carillonneur, MT 53, 834.
Deutsch, Otto Erich, s. Schubert.
Diehl, Wilhelm, s. Zühl.
Diepenbrock, Alphonse. Le »Te Deum« de D. (Adaïewski), RMI 19, 3.
Dilettantismus, s. a. Gesang.
Dinger, Hugo, s. Wagner.
Dirigieren (s. a. Kirchenmusik). Chorführerschulen (Bothe), DAS 1912, 47. — Die Frau als Dirigentin (Müller), Voss. Zeitung, Berlin, 17. März 1912. — Der Orchesterdirigent (Nordau), Pester Lloyd, 6. Juni 1912.
Donaldson, Douglas, s. Beethoven, Besprechungen, Musikkritik, Oper.
Dresser, Marcia van (Droste), NMZ 33, 22.
Drinkvelder, Otto, s. Messe.
Droste, C., s. Dresser, Kruceniski.
Dubitzky, Franz, s. Musik, Musiker, Notenschrift, Oper, Wagner.
Dublin. Fishamble St. Music Hall, Dublin, 1741—1777 (Flood), SIMG 14, 1.
Dupont, Pierre, (Pougin), M 78, 38.
Dussek, J. L. (Frankl-Rank), Münchener Neueste Nachrichten, 23. März 1912.
Dvořák, Anton. D. in Karlsbad (Kaufmann), NZM 79, 45.
Dyck, Rich., s. Juristisches.
Ebel, Arnold, s. Farben, Händel, Musikunterricht.
Ebner, Theodor, s. Sontheim.

Mueller, C. E. R., s. Bach, Ziehn.
Müller, Hans, s. Grünfeld.
Müller, Lise, s. Dirigieren.
München. Münchener Festspiele 1912 (Schmitz), AMZ 39, 34 ff.
Münstedt, Bernh., s. Gesang.
Musik (Allgemeines, Musik einzelner Länder und Zeitabschnitte). Mecklenburgische Musiker, S 70, 33. — Virtuosity and Interpretation, MN 43, 1130. — American music as viewed from Afar (Antcliffe), NMR 11, 131. — Musikalische Monstra (Band), Berliner Börsen-Courier, 21. Mai 1912. — The "anti-artistic temperament" (Bannard), MSt 38, 972. — Fragment of an essay on art (Bannard), MSt 38, 976. — Die Spitznamen in der Musik (Challier), MSal 4, 16/18. — The Chinese and their music (Corbett-Smith), MT 53, 835. — »Alles schon dagewesen« (Dubitzky), DMMZ 34, 43. — Vor der Musik-Saison (Fischer), To 16, 27. — Die Jungwiener Schule (Fleischmann), NZM 79, 39. — Moderne Musik und moderne Kultur (Geißler), NZM 79, 41. — De auteurswet en de toekomst van ons muziekleven (van Gilse), Cae 69, 11. — Germanische Musik (Girke), Die Post, Berlin, 16. Febr. 1912. — Literatur u. Musik in Deutschland (Goldschmidt), Frankfurter Zeitung, 29. Febr. 1912. — Was ist Musik, u. was kann sie uns sein (Howard), Mk 11, 22. — Musik u. Weltanschauung (Hübner), AMZ 39, 37 f. — Lieblingsthemen der Musiker (Keller), DMMZ 34, 37 f. — Wege zur alten Musik (Leichtentritt), Voss. Zeitung, 27. Juni 1912. — On listening to music (Lowe), MT 53, 835. — La musique des Hébreux (Machabey), SIM 8, 9/10. — Chauvinism and British Music (Maclean), MT 53, 834. — Musique italienne et musique française (Masson), RMI 19, 3. — Eucharistie u. Tonkunst (Mathias), CO 47, 10. — Die französ. Musik seit Berlioz (Mauclair), RMZ 13, 34 ff. — Die große Katastrophe (Maurer), MSal 4, 16/18. — Stirbt die Kunst (Mennicke), Hesse's Deutsch. Musikerkalender 1912, Leipz. — Eenige vraagstukken op muzikaal gebied (van Milligen), Cae 69, 10. — Eine Lanze für die Lebendigen (von Moellendorff), Mk 12, 2. — Musik-Kultur (Nagel), NMZ 34, 1. — Chauvinism in music (Newmarch), MT 53, 835. — The real Italian (Parker), MSt 38, 983. — La Musique et les Musiciens en 1848 (Prod'homme), SIMG 14, 1. — When the amateur crosses the line (Stearns), MSt 38, 979. — A Canadian Musician's "Wanderjahr" (Vogt), MT 53, 837. — Les origines orientales de la musique (Westharp), NM 17, 246 ff. — Gelehrte Musik (Zschorlich), Düsseldorfer Zeitung, 5. Aug. 1912.
Musikbibliotheken. Musikschätze des Prager Konservatoriums (Rychnovsky), Voss. Zeitung, Berlin, 6. Jan. 1912.
Musikdiktat, s. a. Musikunterricht.
Musikdrama, s. Oper.
Musiker. Lettere di musicisti italiani [Tartini, Zingarelli, Basily, Mercadante, Coccia, Mayr, Verdi, Rossini, Luzzi] (Fedeli), RMI 19, 3. — Mehr Bildung u. Ehrlichkeit, mehr soziales Empfinden (Nagel), RMZ 13, 42. — Zum Kapitel vom Musikerelend (Nagel), SMZ 52, 27 f. — Jugendwerke: erfolgreichste Werke (Dubitzky), DS 4, 44.
Musikfeste. Sächsische Sängerfeste (Reichenbach), DS 4, 43. — VI. deutsches Bachfest in Breslau (Mittmann), Me 3, 19 u. (Davey), MT 53, 834. — Schulfeste in Hellerau (v. Blumenthal), BW 15, 2 u. (Escudé), RMC 9, 104/5 u. (Heßler), MpZ 2, 6 u. (Kaiser), Me 3, 19 u. (Neufeldt), Mk 11, 24 u. (Riesenfeld), NMZ 33, 23 u. (Schmid), BfHK 16, 11. — Das XXII. Eidgenöss. Sängerfest in Neuenburg (Haeser u. Isler), SMZ 52, 21 f. u. (H. W.), DMZ 43, 34 u. (Schwabe), AMZ 39, 34/35. — Das 8. Deutsche Sängerbundesfest in Nürnberg, DS 4, 34 u. (Göllerich), DS 4, 42 f. u. (Graf), Me 3, 19 u. (Gürke), KZ 29, 8 u. (Küffner), NMZ 33, 22 u. (Lautenbach), To 16, 28 f. u. (Löbmann), DS 4, 44 f. u. (Maier), MSal 4, 16/18 u. (Mitlacher), To 16, 24 f. u. (Prümers), To 16, 23 u. (Scheffler), S 70, 32 u. (v. Schmeidel), DS 3, 32 ff. u. (Seidl), AMZ 39, 32/33 u. NZM 79, 33. — The Birmingham Musical Festival, MT 53, 837 u. (Bond), MSt 38, 980. — The Bristol musical festival (Caunt), MSt 38, 983. — Das schwedische in Dortmund (Willmann), Me 3, 18. — Hereford Musical Festival. MT 53, 836 u. MMR 42, 502. — Die Münchener Festspiele (Ehlers), NMZ 34, 1. — The MacDowell Memorial Festival and Colony at Peterboro, New Hampshire (Gilbert), NMR 11, 131. — Dvořák-Fest in Pyrmont, DMZ 43, 34. — Lisztfest in Sondershausen (Klanert), AMZ 39, 39. — Die Wiener Musikfestwoche, MC 65, 3. — Bungertfeste in Wiesbaden (Chop), B 1912, 12.
Musikgeschichte, s. a. Musikunterricht.
Musikkongresse. Il Congresso di musica sacra in Roma, Santa Cecilia, Torino 14, 1. 3. — IX. Delegiertentag d. Zentral-Verbandes Deutscher Tonkünstler in Erfurt, DTZ 10, 249. — VI. Internat. Musiker-Kongreß in Budapest (Schaub), DMZ 43, 39 ff.
Musikkritik. Künstler u. Kritiker (Dahms),

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 4. Vierzehnter Jahrgang. 1913.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Sperontes, Singende Muse an der Pleiße.

Mit den Studien zu einer ausführlichen Geschichte des Hauses Breitkopf & Härtel beschäftigt, stoße ich auf einige Tatsachen, die die Ausführungen Philipp Spitta's über Sperontes' Singende Muse an der Pleiße[1]) teilweise ergänzen, zum Teil auch in Widerspruch mit ihnen stehen.

Die Erstausgabe der Singenden Muse vom Jahre 1736 ist zweifellos nicht von Breitkopf gedruckt worden; weder die Druck- und Kontobücher geben irgend einen Anhalt dazu, noch läßt die technische Ausstattung auf die Breitkopf'sche Offizin schließen[2]). Zum ersten Male wurde die Singende Muse, und zwar der Hauptteil, von Breitkopf hergestellt im Jahre 1740. Der Setzer Stopffel[3]) berechnete bei der Gesellenabrechnung am 17. September 1740 die Bogen A—F und am 1. Oktober 1740 die Bogen G—N, insgesamt also 13 Bogen. Gedruckt wurden bis zum 17. September die Bogen A, B, C, D, G, bis zum 15. Oktober die Bogen E, F, H—N. Aus den Druckleistungen kann man die Auflagenhöhe ermessen: die ersten 5 Bogen (der Bogen zu 8 Seiten gerechnet), doppelseitig bedruckt, beanspruchten 19000 Drucke, das ergibt, durch 2×5 dividiert, 1900 Auflage; die letzten 8 Bogen beanspruchten 30000 Drucke, das ergibt, durch 2×8 dividiert, 1875 Auflage. Der geringe Unterschied ergibt sich dadurch, daß die Drucke immer auf 500 oder 1000 abgerundet wurden. Berechnet wurde die Auflage, von der der Bogen, zu dem je 3 Ries 17 Buch Schreib-Papier gebraucht wurde, 6 Rthlr. 16 ggr. kostete, mit 88 Rthlr. dem Verleger J. J. Korn in Breslau zwischen dem 18. Februar und 2. April 1741; die Spezifikation dieser Rechnung steht jedoch schon zwischen dem 29. Januar und 16. Februar 1741. Für ein Ries Papier zu dem großen Kupfer hatte Korn noch 1 Rthlr. besonders zu zahlen.

1) Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze. 2. Auflage, Berlin 1894 S. 175 ff.

2) 169 Jahre nach dem ersten Erscheinen stellten Breitkopf & Härtel den Satz der Faksimilé-Ausgabe für die 75 Mitglieder des Leipziger Bibliophilen-Abends her.

3) Stopffel machte sich später selbständig und druckte für Sperontes verschiedene Dichtungen cfr. Spitta a. a. O. S. 188.

Spitta nimmt für das Jahr 1740 und für das Jahr 1741 je eine neue Auflage an. Als Beweis für die erstere dient ihm die Anzeige im Meßkatalog Michaelismesse 1740 und ein Zitat Marpurg's[1]), als Beweis für die zweite die vorliegenden mit der Jahreszahl 1741 versehenen Exemplare und eine wohl nicht vollständig erteilte Auskunft der Firma Breitkopf & Härtel. Scheinbar unterstützt Spitta's Annahme noch das Vorhandensein einer Ausgabe des Hauptteils der Singenden Muse mit der Jahreszahl 1736[2]), die aber, abgesehen von dem Titelblatt, Buchstabe für Buchstabe mit der Ausgabe von 1741 übereinstimmt. Spitta sagt aber selbst von der von ihm als 2. Auflage bezeichneten Ausgabe von 1740: »Ich habe nie ein Exemplar dieser Auflage gesehen.« Meines Erachtens ist es nicht zu bezweifeln, daß in den Jahren 1740 und 1741 nur eine einzige Auflage gedruckt worden ist. Bewiesen ist, daß bei Breitkopf nur eine Ausgabe gedruckt und Korn berechnet worden ist. Daß sie schon zur Michaelismesse 1740 im Katalog erscheint, ist nicht verwunderlich, denn Korn hatte sicher darauf gerechnet, daß er Exemplare bis dahin fix und fertig in Leipzig haben würde. Der Buchdrucker scheint auch seine Pflicht und Schuldigkeit getan zu haben, denn innerhalb 6 Wochen sind sämtliche 13 Bogen ausgedruckt; aber daß die Auflage nicht schon 1740 unter dieser Jahreszahl erschien, wird wohl am Kupferdrucker gelegen haben. Um seine Ankündigung im Meßkatalog wahr zu machen, wird nun Korn zu dem sehr einfachen Mittel gegriffen haben und einige Exemplare durch den Kupferdrucker schnell fertig stellen haben lassen. Diese Drucke erkennen wir wieder in dem Friedländer'schen und dem Breitkopf & Härtel'schen Archivexemplar mit der Jahreszahl 1736. Nach der Michaelismesse 1740 wurden dann in aller Ruhe die restierenden Exemplare fertiggestellt, und da dies wahrscheinlich, wie sich aus der Berechnung an Korn ergibt, erst im Jahre 1741 geschah, so wurde die Jahreszahl 1736 unter Erhaltung der bestehenden Platte in 1741 umgestochen. Daß im Jahre 1741 die Singende Muse nicht nochmals im Meßkatalog erscheint, spricht sicher mehr für meine als für Spitta's Annahme. Daß die die Jahreszahl 1741 bzw. 1736 tragenden Exemplare auch tatsächlich aus der Breitkopf'schen Druckerei sind, läßt die Schlußvignette (Weintraubenmotiv) vom Lied Nr. 3 und 42 erkennen, die bereits im Jahre 1734 auf einer Drucksache[3]) erscheint, auch sonst verschiedentlich von Breitkopf benutzt wird und auch in der Ausgabe des Hauptteils von 1747 (Lied Nr. 64) wieder auftaucht.

Die nächste, von Spitta als 4. bezeichnete Auflage des Hauptteils wurde ebenfalls bei Breitkopf gedruckt, und zwar vom Januar 1747 bis Anfang Mai[4]). Die Höhe der Auflage ergibt sich diesmal nicht nur aus den Druckleistungen, sondern wird zweimal direkt mit 2000 Exemplaren angegeben. J. J. Korn in Breslau wurden bereits am 21. März 1747 dafür 125 Rthlr. belastet. Der Druck der einzelnen Bogen ist nicht ganz regelmäßig ausgeführt worden; wahrscheinlich war nicht genügend Papier vorrätig, denn

---

1) Spitta S. 180/181.

2) Ein Exemplar im Besitz von Geheimrat Friedländer, ein anderes im Besitz von Breitkopf & Härtel, die jedoch Spitta nicht gekannt hat.

3) De sortitione Magistratuum Atticorum etc., Lipsiae 1734 Litteris Breitkopfianis (Archiv Breitkopf & Härtel).

4) Neuherausgabe erfolgte durch Edward Buhle, Denkmäler deutscher Tonkunst Band 35/36, Breitkopf & Härtel 1909.

Bogen A bis F wurden zwar gleich in einer Höhe von 2000, die übrigen aber nur in Höhe von 1000 gedruckt. Im Juni 1747 wurde das Versäumnis nachgeholt, und zwar war der Satz dafür stehen geblieben, wenn auch einige kleine Änderungen vorgenommen wurden. So findet man z. B. Exemplare, in denen die Holzstöckchen unter Lied Nr. 52 nach oben offen sind (Bibliothek München), während sie in anderen Exemplaren umgekehrt stehen. Bei der Wiederaufnahme der Arbeit sind auch einige Druckfehler beseitigt; so trägt Lied Nr. 66 in einigen Exemplaren (Bibliothek München) fälschlich die Zahl 69. Im Münchner Exemplar findet sich auch der Satzfehler Nr. 73 statt Nr. 72, der in anderen Exemplaren (Stadtbibliothek Leipzig Nr. 114a) ausgemerzt ist. Sonderbarerweise ist bei dem zweiten Druck dieser Nummer die weibliche Figur am Kopf des Textes in eine männliche umgewandelt worden. Eine weitere Änderung hat bei Nr. 86 stattgefunden, unter welchem Lied als Vignette einmal (Bibliothek München) eine Art Drehorgel (?) steht, ein andermal (Archiv Breitkopf & Härtel) eine Geige mit übergelegtem Bogen erscheint.

Nachdem im Jahre 1747 diese hohe Auflage gedruckt worden war, ist es wohl kaum anzunehmen, daß im Jahre 1751 eine neue Ausgabe unternommen wurde, wie man das aus der Anzeige im Meßkatalog Michaelis 1751 [1]) annehmen könnte. Über den einzigen 1751 nachweisbar neugedruckten Teil vergleiche man weiter unten.

Auch an der Herstellung der Fortsetzungen der Singenden Muse war die Breitkopf'sche Druckerei zum Teil beteiligt. Die 1. Fortsetzung wurde bei ihrem Erscheinen im Jahre 1742 zweifellos in einer anderen Offizin hergestellt; als Erstausgabe erweist sich der Druck, der identisch ist mit der in der Leipziger Universitätsbibliothek befindlichen Prachtausgabe mit den roten Noten, und zwar durch die Widmung, die dieser vorangestellt ist. Kenntlich ist die 1. Ausgabe an der Vignette zum Lied Nr. 18 und 50 mit den zwei gekreuzten Fähnchen mit allegorischen Adlern, sowie an der Vignette unterm Lied Nr. 33, einer von zwei Bäumen umrankten Frauengestalt mit Anker und Sonne.

Von der 1. Fortsetzung der Singenden Muse habe ich im ganzen drei Drucke feststellen können, von denen ich die eben beschriebene mit *A*, die beiden anderen mit *B* und *C* bezeichne.

Ausgabe *C* ist Spitta bekannt; sie trägt den Vermerk am Fuße des Registers »Leipzig, gedruckt bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf« und wird von Spitta ins Jahr 1742 verlegt. Tatsächlich ist sie nach den Breitkopf'schen Druckbüchern im Februar und März 1751 in einer Auflage von 1000 Exemplaren für Korn in Breslau gedruckt und auch ganz regelrecht im Ostermeßkatalog 1751 angezeigt worden. Daß der Druck nicht 1742, wie Spitta annimmt, geschah, ergibt sich schon daraus, daß Johann Gottlob Immanuel Breitkopf erst Mitte 1745 die Druckerei (nicht auch den Verlag) selbständig übernahm und mit seinem Namen zeichnete; vor 1745 wird als Drucker nur Bernhard Christoph Breitkopf angegeben. Besondere Kennzeichen dieses Druckes sind außer dem Druckvermerk [2]) die zueinander passenden zierlich geschnittenen kleinen Holzstöcke (Nr. 15 eine Rose, Nr. 37

---

1) Die sehr kurz gehaltene Ankündigung lautet: Singende Muse an der Pleiße 4 Theile. 8. Leipzig bey Lanckischens Erben und Breslau bei Joh. Jak. Korn.

2) Geheimrat Friedländer besitzt ein Exemplar der Ausgabe *A*, dem das Register der Ausgabe *C* vorgeheftet ist.

ein Apfel, Nr. 50 eine Landschaft) und die bessere Anordnung der Verse (bei Nr. 33 und Nr. 40 stehen die drei Verse in folgendem Aufbau $\overset{1\quad 2}{3}$).

Interessant ist der Eintrag im Breitkopf'schen Zensurbuch: 8 rth. 6 gr. an 3 Ducaten pro Censura der Neuen Auflage 1) der Gedichte Herrn Prof. Gottscheds, ingl. 2) des 5ten Theils der Trillerschen Gedichte 3) des Messiae der ersten Bücher[1]) und 4) der singenden Muse an der Pleisse habe dato wohl erhalten. Leipzig am 25. Maii 1751 Joh. Friedr. Christ Prof. Publ.

Ausgabe *B*, die Spitta unbekannt geblieben ist, unterscheidet sich von *A* auffällig dadurch, daß überall an Stelle der Kommazeichen ein schräger Strich / auf der Höhe der Zeile gesetzt worden ist, ferner sind die Schlußstücke und Vignetten andere. So stellt z. B. die Schlußvignette vom Lied Nr. 16 in Druck *B* zwei gekreuzte Palmenwedel dar, die durch eine Schleife verknüpft sind, während im Druck *A* die Schlußvignette zwar auch von zwei Palmenwedeln gebildet wird, die aber in der Mitte noch durch zwei Schalmeien und einen Kopf mit geflügelter Kappe, über dem ein Blumenkorb auf ineinander verschlungenen Bändern schwebt, vermehrt worden sind. Die Vignette unter Lied Nr. 22 der Ausgabe *B* ist eine Sonne mit Gesicht, symmetrisch umrankt von Blumenzweigen, die sich unter Nr. 31 wiederholt; unter Nr. 45 steht ein Schlußstück, das durch Zusammensetzung von elf gleichen halbrunden Ornamenten gebildet ist. Durch die überall gleichmäßig durchgeführten Striche / statt Kommata, sowie die Benutzung völlig anderer Vignetten (unter keinem Liede steht dieselbe Vignette wie beim Druck *A*), wird bewiesen, daß der Druck *B* tatsächlich auf Grund eines Neusatzes erfolgt ist, also eine Neuauflage darstellt. Sonderbarerweise ist mir nun kein Exemplar dieser Ausgabe begegnet, das vollständig aus Bogen des Druckes *B* zusammengesetzt wäre. Ich kenne vielmehr nur ein Exemplar der Königl. Bibliothek in Berlin (Nr. 15370 [m]), in dem die Bogen C, D und F zum Drucke *B* gehören, während die Bogen A, B, E und G einschließlich des Registers zur ersten Auflage gehören; ein zweites Exemplar besitzen Breitkopf & Härtel[2]), in dem genau umgekehrt die Bogen A, B, E und G einschließlich des Registers, unter das eine Vignette[3]), eine von zwei Vögeln gezogene in einem Muschelkahn sitzende Frauengestalt, gesetzt ist, zum zweiten Druck gehören. Auf der Kaiserlichen Universitäts- und Landesbibliothek Straßburg liegt ein Exemplar, das etwas vollständiger ist, indem hier Bogen A, B, E bis Schluß einschließlich des Registers zum Druck *B* gehören, während nur Bogen C und D von der ersten Auflage genommen sind. Diese Vermengung der Bogen zweier Drucke läßt ihre zeitliche Aufeinanderfolge vermuten; außerdem ist die Abhängigkeit des Druckes *B* von der Ausgabe *A* durch die ganze Satzanordnung ersichtlich, während die Ausgabe *C* bezüglich der Satztechnik so verändert, man darf wohl sagen verbessert ist, daß ein auf diese folgender Nachdruck sicherlich nicht zur Urform zurückgekehrt wäre. Auch der Druckfehlerteufel, der ja schon manchmal für bibliographische Zwecke dienlich gewesen ist, läßt die Aufeinanderfolge der Drucke klar erkennen. Spitta[4]) weist schon auf die Druckfehler im

1) Erste Buchausgabe von Klopstock's Messias, der bei Breitkopf gedruckt wurde.

2) Dieses Exemplar ist gelegentlich erworben, ebenso wie die Ausgabe des Hauptteiles mit der Jahreszahl 1736.

3) Diese Vignette kehrt in der 2. Auflage der 2. Fortsetzung von 1754 Lied Nr. 34 wieder.

4) A. a. O. S. 182.

Register hin, es entgeht ihm aber, daß in der bei Breitkopf gedruckten Ausgabe *C* die Fehler nicht wörtlich übereinstimmen mit der Ausgabe *A*, sondern daß in der Ausgabe *C* bei dem Lied »Schweigen, lieben, leiden, hoffen« eine 25 (wiederum falsch) statt der falschen 15 steht. Im Register des Druckes *B* steht aber im Einklange mit dem Druck *A* eine 25. Hieraus ergibt sich klar, daß Ausgabe *B* nach der Ausgabe *A* gesetzt worden ist, nicht nach der Ausgabe *C*, daß also die Reihenfolge *A B C* der drei Ausgaben auch maßgebend für die chronologische Folge ist. Während für *A* sich 1742, für *C* 1751 nachweisen läßt, bleibt nur noch das Jahr für *B* zu ermitteln. Außer den Anzeigen der Ausgabe *A* (Oster- und Michaelismesse 1743) und *B* (Ostermesse 1751) findet sich noch eine weitere Ankündigung der 1. Fortsetzung, die allerdings etwas unklar gehalten ist und auch der Aufmerksamkeit Spitta's entgangen ist. Im Ostermeßkatalog 1747 steht nämlich folgendes: Singende Muse an der Pleiße 1. & 2. Theil in 2mahl 50 Oden derer neuesten, besten und leichtesten musicalischen Stücke mit denen darzu gehörigen Melodien versehen und zu beliebter Clavier-Übung und Gemüts-Ergötzung ans Licht gestellt, neue und vermehrte Auflage med. 8⁰ Breslau bey J. J. Korn. Es wird hier also nicht nur der »1. Theil«, sondern auch der »2. Theil« angekündigt. Bei der Abfassung der Anzeige ist allerdings der Hauptnachdruck auf den Hauptteil (1. Theil) gelegt; es klingt fast so, als ob erst nur dieser Teil angezeigt werden sollte und erst später die 1. Fortsetzung (2. Theil) eingefügt worden ist, ohne daß man an die dadurch notwendige Änderung des Textes (150 Oden statt 100 Oden) gedacht hat. Nur die Worte »und leichtesten«, die auf dem Titel des Hauptteils fehlen, aber auf der 1. Fortsetzung erscheinen, sind hinzugefügt. Nach dieser Ankündigung im Meßkatalog ist meines Erachtens nicht zu zweifeln, daß die Ausgabe *B* ins Jahr 1747 zu verlegen ist, so daß also die Auflagen der 1. Fortsetzung in den Jahren 1742, 1747 und 1751 erschienen sind, gewiß eine Aufeinanderfolge in naturgemäßen Zwischenräumen.

Die 2. Fortsetzung der Singenden Muse übernahmen Friedrich Lanckischen's Erben in Leipzig; auf ihrem Konto ist in einem Breitkopf'schen Geschäftsbuch notiert: Gedruckt habe bis Michaelis 1743 die Singende Muse, 8⁰, acht halbe Median-Bogen zu 1500 Exempl. à $4^1/_2$ ℛ — — — 36 / — / —. Aus der Druckrechnung ergibt sich nur eine Auflage von 750 Exemplaren (3 Bogen doppelseitig bedruckt beanspruchen 4500 Drucke, 4 Bogen 6000 Drucke); auch der Papierverbrauch von $1^1/_2$ Ries pro Bogen spricht für eine Auflage von 750, zu der auch der verhältnismäßig niedrige Preis stimmen würde. Zu erkennen ist diese Ausgabe an der Vignette zum Lied Nr. 40, die von Breitkopf bereits früher, so z. B. schon 1740 1) Verwendung gefunden hatte und auch in der Ausgabe 1747 des Hauptteils wieder benutzt wurde. An der im Oster-



1) Cantata, welche bey der öffentlichen Gedächtnisrede auf die vor drey hun-

meßkatalog 1754 angezeigten 2. Auflage ist Breitkopf nicht beteiligt. Kenntlich ist dieser Druck an der Rabenvignette unterm Lied Nr. 31, an deren Stelle in der Ausgabe von 1743 ein hübsches Ornament mit einem Blumenkorb in der Mitte steht.

Von der 3. Fortsetzung sind mir ebenfalls nur zwei Ausgaben bekannt geworden. Sicher ist, daß 1745 die erste Ausgabe erschienen ist, da nicht nur diese Jahreszahl auf dem Titelkupfer beider Ausgaben steht, sondern auch die Anzeige im Oster- und Michaelis-Meßkatalog 1745 richtig erfolgt ist. Im Jahre 1761 wurde bei Breitkopf zur Michaelismesse ein neuer Druck für Korn in Breslau fertig. Die Auflage scheint nicht ganz 1000 Exemplare gewesen zu sein, da für 7 Bogen 15 Ries Papier zur Verwendung kamen (bei einer Auflage von ca. 1900 Exemplaren wurden 1741 für den Bogen 3 Ries 17 Buch gebraucht); eine Notiz besagt, daß 250 Exemplare zum Kupferdrucker abgeliefert wurden.

Nach der Gesamtanzeige im Meßkatalog Michaelis 1751 könnte man auf eine neue Auflage für dieses Jahr schließen, und auf dem Konto Korn ist auch unter anderem als empfangene Zahlung am 10. August 1751 notiert: »63 Rthlr an Camann, Kupferdrucker, wegen der singenden Muse«, sowie ferner: »Rthlr 68/18/— wegen der 3. Fortsetzung der singenden Muse«. Beim Schreiben dieses letzten Postens ist entschieden ein Irrtum unterlaufen, denn es muß zweifellos »1.« Fortsetzung heißen, da die Berechnung der im März 1751 gedruckten Auflage der 1. Fortsetzung auf dem Korn'schen Konto vollständig fehlt, während in den Druckbüchern bei der Berechnung an zwei verschiedenen Stellen deutlich beidemal »1.« Fortsetzung geschrieben steht. Die 1. Fortsetzung ist ja auch die einzige Ausgabe, die den Druckvermerk Joh. Gottl. Im. Breitkopf's trägt und kann nur 1751 gedruckt sein, da sie weder auf einem Konto noch in einem Druckbuch zu irgend einer anderen Zeit erwähnt wird, außerdem aber auch im Ostermeßkatalog 1751 besonders angezeigt worden ist. Ebenso ausgeschlossen ist es aber auch, daß die 1. und die 3. Fortsetzung im Jahre 1751 bei Breitkopf gedruckt sind. Der Posten von 68/18/— ist auch nicht, wie Spitta annimmt, eine Zahlung Breitkopf's an einen Kupferdrucker, sondern Korn's direkte Schuld für den Druck der bei Breitkopf gedruckten Auflage. Ausgeschlossen ist nicht, daß in dieser Summe das Honorar für den Herausgeber inbegriffen war (darüber vgl. weiter unten).

Die 1761 bei Breitkopf gedruckte Auflage der 3. Fortsetzung läßt sich leicht identifizieren, obwohl sie keinen Druckervermerk trägt. Eine Ausgabe[1], die daran zu erkennen ist, daß der Anfangsbuchstabe jedes Liedes mit einziger Ausnahme der ersten Nummer nicht wie die sämtlichen anderen Fortzetzungen in Zierat eingesetzt wurde, hat nämlich als Randleiste, die den Text von dem Notenteil trennt, genau dieselbe, wie sie in der bei Breitkopf 1751 gedruckten 1. Fortsetzung angewandt ist. Das Ornament, aus dem die Randleiste zusammengesetzt ist, findet sich in keinem einzigen der vielen anderen Drucke vor. Übrigens ist die gleichmäßige Verwendung ein und derselben Randleiste für die Breitkopf'schen Drucke charakteristisch, während sonst nur noch die Erstausgabe von 1736, sowie die 2. Auflage der 2. Fortsetzung (1754) dieses Prinzip befolgt. Der Erstdruck von 1745 ist kennt-

dert Jahren erfundenen Buchdruckerkunst den 27. Junii 1740 abgesungen worden. Leipzig, gedruckt bey Bernhard Christoph Breitkopf.

1) Exemplar auf der Stadtbibliothek Leipzig Nr. 114b.

lich an den zusammengesetzten Zieraten zu den Anfangsbuchstaben der Liedertexte; das W der ersten Nummer ist in eine Vignette, die oben ein Kreuz trägt, gesetzt. Exemplare dieser Ausgabe sind in den Bibliotheken zahlreich anzutreffen.

Einem Drucker, der außer Breitkopf noch bei der Herstellung der Singenden Muse beteiligt war, glaube ich mit ziemlicher Bestimmtheit auf die Spur gekommen zu sein. Unter dem Lied Nr. 43 der ersten Ausgabe der 3. Fortsetzung von 1745 befindet sich eine Vignette mit den zwei großen Buchstaben G. T. Daß sich hierunter der Zeichner oder der Holzschneider verbirgt, ist kaum anzunehmen, sondern man darf wohl auf den Drucker raten. Die beiden Buchstaben passen auf Georg Tramp in Brieg in Schlesien, jetzt zum Regierungsbezirk Breslau gehörig. Georg Tramp stand seit ca. 1728 mit Breitkopf in Verbindung, von dem er Schriftmaterial bezog; mit J. J. Korn in Breslau scheint er und später seine Witwe in engen Beziehungen gestanden zu haben, denn seit ca. 1740 liefert Breitkopf Sendungen an Tramp durch Korn, der größtenteils Zahlung für Tramp leistet, zuweilen auch Tramp's ganzes »Soll« auf sein Konto übernimmt. Die oben erwähnte Vignette, aber ohne die beiden Buchstaben, kehrt in dem zweiten Druck der 2. Fortsetzung vom Jahre 1754 unter dem Lied Nr. 40 wieder, wie diese beiden Ausgaben überhaupt mehrere Holzstöcke gemeinsam haben: Vignette Nr. 14 von SM VIII (vergleiche die tabellarische Zusammenstellung auf Seite 100) entspricht Nr. 35 von SM IX, Nr. 45 entspricht Nr. 34, Nr. 12 entspricht Nr. 47 und die Vignette zum Register von SM VIII ist dieselbe wie zu Nr. 36, wie auch zum Register von SM IX. Auch in SM V finden wir unter Nr. 4 eine Vignette wieder, die in SM IX Nr. 2 und Nr. 21 wiederkehrt, ferner ist zum Abschluß des Registers von SM V die Vignette benutzt, die unter Nr. 34 von SM VIII gesetzt ist. So wenig beweiskräftig ich auch die Übereinstimmung der Vignetten halte, so läßt die öftere Wiederkehr doch vermuten, daß die Ausgaben SM V, VIII und IX bei Georg Tramp in Brieg gedruckt sind. SM IV ist in der Verwendung der Vignetten durchaus unabhängig von sämtlichen anderen Ausgaben, und SM I hat nur eine einzige Vignette (Nr. 9) mit SM V (Nr. 16) gemeinsam, so daß anzunehmen ist, daß SM I und SM IV bei einem anderen Drucker, wahrscheinlich in Leipzig, hergestellt worden sind.

Anschließend gebe ich auf S. 100 eine tabellarische Übersicht über die einzelnen Drucke der Singenden Muse, nach der vorhandene Exemplare bestimmt werden können.

Auch über den Herausgeber der Singenden Muse geben die Breitkopfschen Geschäftsbücher einen nahezu sicheren Aufschluß. Auf dem Konto von Johann Jakob Korn in Breslau steht unterm 21. November 1746: zahle an Hn Candidat Scholzen für Ihn Rthlr 50/—/— und unterm 13. Januar 1747: zahle an Herr Cand. Scholz baar Rthlr 70/—/—. Diese Summe von 120 Rthlrn ist zweifellos das Honorar für die Neubearbeitung des Hauptteils der Singenden Muse; der vorsichtige Verleger ließ den kleineren Teil des Honorars als Vorschuß und den Rest bei Einlieferung des druckfertigen Manuskriptes, mit dessen Satz ja im Januar 1747 begonnen wurde, zahlen. War auch nach den Darlegungen Spitta's eigentlich jeder Zweifel benommen, eine andere Persönlichkeit als Johann Siegismund Scholze hinter dem geheimnisvollen Pseudonym Sperontes zu suchen, so dürfte nunmehr wohl die Autorschaft des biederen Schlesiers feststehen.

Laufende Nummer	Teil des Werkes	Jahr des Erscheinens	Jahreszahl auf dem Titel	Auflage	Drucker	Buchhändler-Vertrieb nach den Meßkatologen	Nachweis von Exemplaren	Erkennungszeichen
SM I	Haupt-Teil	1736	1736	1. Auflage	?	F. M. Friese Leipzig	Kgl. Bibl. Berlin Kgl. Bibl. Dresden Geheimrat Friedländer Faksimileausgabe Universitätsbibl. Leipzig	Beim Lied Nr. 42 steht statt der 42 eine 24. Die Randleisten oberhalb des Textes sind aus zwei Reihen Sternen gebildet. Umfang 13 Bogen.
SM II a/b	»	1740 1741	1736 1741	2. Auflage	Breitkopf	J. J. Korn Leipzig	Geheimrat Friedländer Archiv Breitkopf & Härtel Universitätsbibl. Leipzig Stadtbibl. Leipzig	Unter Lied Nr. 3 und 42 steht eine Weintraubenvignette. Die Randleisten sind aus nur einer Reihe Sterne gebildet. Umfang 13 Bogen.
SM III	»	1747	1747	3. Auflage	Breitkopf	J. J. Korn Breslau	Stadtbibl. Leipzig Kgl. Bibliothek Berlin Archiv Breitkopf & Härtel Stadtbibl. Hamburg	Unter der Widmung und unter Lied Nr. 47 steht die S. 97 abgebildete Vignette, unter Lied Nr. 64 eine Weintraubenvignette. Umfang 15 Bogen.
SM IV	1. Fortsetzung	1742	1742	1. Auflage	?	Fr. Lanckischen'sErben Leipzig	Universitätsbibl. Leipzig (Prachtexemplar) Kgl. Bibl. Berlin Stadtbibl. Leipzig	Unter Lied Nr. 18 und Nr. 50 steht eine Vignette mit 2 gekreuzten Fähnchen mit allegorischen Adlern, unter Lied Nr. 33 eine von 2 Bäumen umrankte Frauengestalt mit Anker und Sonne. Die Randleisten wechseln untereinander ab.
SM V	»	1747	1742	2. Auflage	Tramp	J. J. Korn Breslau	Kgl. Bibl. Berlin Archiv Breitkopf & Härtel Univers.-Bibl. Straßburg	Statt des Komma steht ein Strich schräg auf der Zeile. Vignette unter Lied Nr. 16 zwei gekreuzte, durch eine Schleife verknüpfte Palmwedel, unter Nr. 22 Sonne mit Gesicht, umrankt von Blumenzweigen, unter Nr. 45 elf gleiche halbrunde Ornamente, unter dem Register eine von 2 Vögeln gezogene, in einem Muschelkahn sitzende Frauengestalt.
SM VI	»	1751	1742	3. Auflage	Breitkopf	J. J. Korn Leipzig	Stadtbibl. Leipzig Univers.-Bibl. München Univers.-Bibl. Königsberg	Druckervermerk am Fuße des Registers, Randleisten völlig gleichmäßig, zierliche kleine Holzstöcke, unter Nr. 15 eine Rose, Nr. 37 ein Apfel, Nr. 50 eine Landschaft.
SM VII	2. Fortsetzung	1743	1743	1. Auflage	Breitkopf	Fr. Lanckischen'sErben Leipzig	Stadtbibl. Leipzig Universitätsbibl. Leipzig Univers.-Bibl. Straßburg Archiv Breitkopf & Härtel	Unter Lied Nr. 40 steht die S. 97 abgebildete Vignette. Die durch eine Reihe von Sternen gebildete Randleiste ist bei jedem Lied die gleiche.
SM VIII	»	1754	1743	2. Auflage	Tramp	Fr. Lanckischen'sErben Leipzig	Stadtbibl. Leipzig Stadtbibl. Hamburg Univers.-Bibl. München Univers.-Bibl. Königsberg	Unter Lied Nr. 31 steht eine Rabenvignette, unter Nr. 34 steht dieselbe Vignette wie unter dem Register von SM V. Die durch eine Reihe von Ornamenten in Kreuzform gebildete Randleiste ist bei jedem Lied die gleiche.
SM IX	3. Fortsetzung	1745	1745	1. Auflage	Tramp	Fr. Lanckischen'sErben Leipzig	Stadtbibl. Leipzig Universitätsbibl. Leipzig Univers.-Bibl. München Univers.-Bibl. Königsberg	Unter Lied Nr. 10, 29 und 38 steht die gleiche Vignette, die Anfangsbuchstaben jedes Liedertextes sind in Zierate eingesetzt, die Randleisten wechseln untereinander ab.
SM X	»	1761	1745	2. Auflage	Breitkopf	Nicht erwähnt	Stadtbibl. Leipzig Stadtbibl. Hamburg	Unter Lied Nr. 13, 29, 38 und 44 steht als Vignette eine aufgeblühte Rose, die Anfangsbuchstaben jedes Liedertextes mit Ausnahme von Nr. 1 sind nicht verziert, die Randleiste ist bei jedem Lied dieselbe.

Scholze ist auch sonst noch in persönliche Beziehungen zum Breitkopf'schen Hause getreten; so kurz die Eintragungen in den Breitkopf'schen Geschäftsbüchern darüber auch sind, so lassen sie doch manchen Vermutungen Raum. Unter den Einnahmen Johann Gottlob Immanuel Breitkopf's am 22. März 1746 ist notiert: Vor H. Scholtz Gedicht auf die Plöchel und Stempelische Hochzeit 100 Cavalierpapier Rthlr. 1/16— und direkt darunter: Vor H. Stempels Gedicht auf dieselbe Hochzeit 100 Caval. Rthlr. 1/16/—. Es ist jedoch nicht zu ersehen, wer die beiden Posten bezahlt hat, so daß nicht klar ist, ob Scholze im eignen Namen das zweifellos von ihm verfertigte Gedicht zum Druck gab, oder ob er nur in fremdem Auftrage handelte. Einen ziemlich bestimmten Hinweis auf die Tätigkeit Scholzens gibt eine Eintragung vom 3. März 1747 in einem »Handbuch dahinein ich die per Accidens zu drucken vorkommende Carmina und andrer dergl. Kleinigkeiten, wenn sie nicht alsbald bezahlt werden, notire. Vor Leute, die nicht ordentlich Conto bey mir haben.« Sie lautet nämlich, geschrieben von der Hand Bernhard Christoph Breitkopf's: Herr Cand. Schulz, dem Musico 1 Belustigungen[1]) cpl. bis Jubil. 1745 Rthlr. 3/12/—. Der ganze Posten ist durchgestrichen und dazu bemerkt: »Ist d. 4. Sept. 1751 verrechnet.« Die Schuld wurde also nicht bar bezahlt, sondern erst nach Scholzens Tode irgendwie ausgeglichen. Vielleicht ging wie schon früher das Honorar für eine neue Auflage, in diesem Falle also für die bei Breitkopf gedruckte 3. Auflage der 2. Fortsetzung (SM VI), durch Breitkopf's Hände, der sich für seinen Teil damit bezahlt machte. Nach der oben erwähnten Bezeichnung, wie sie dem Kandidat Scholze beigesetzt wurde, läßt sich ohne weiteres schließen, daß er in der Musik seinen Haupterwerb fand, zum mindesten ihr seine Haupttätigkeit widmete. Ein weiterer Posten in einem Druckbuch Joh. Gottl. Im. Breitkopf's vom 30. Mai 1747 lautet: Vor H. Schultze[2]) Gedicht, auf die Zehmichens und Ungiusische Hochzeit 100 Registerpapier Rthlr. 1/16/—. Wer die Geschichte der Musikpflege in Leipzig im 18. Jahrhundert kennt, weiß, welche Bedeutung der Name Zehmisch darin gespielt hat; der vom Dichter angesungene Bräutigam darf wohl zu »Seinen respect. Hoch- und Wertgeschätzten Gönnern und Freunden« gezählt werden. Aber wir lernen auch noch einen weiteren Protektor des Dichter-Musikanten kennen. Schon auf dem Titelkupfer der Erstausgabe der Singenden Muse von 1736

1) Belustigungen des Verstandes und des Witzes, die bei B. C. Breitkopf erschienen.

2) Es dürfte kaum ein Grund vorhanden sein, an der verschiedenen Schreibart Anstoß zu nehmen. Der Name Schulze kehrt in den Breitkopf'schen Geschäftsbüchern verschiedenemal wieder. Ein Monsieur Schulze von Magdeburg hat ein Konto bei Breitkopf von 1743—1744, auf dem verschiedene Büchereinkäufe (alles Werke aus dem Gottsched'schen Kreise), sowie der Druck einer Trauerode und Carmina auf seinen Bruder sel. und seiner Doktor-Dissertation (Bezahlung dieses Postens erfolgte am 1. Mai 1744) stehen; eine Notiz auf dem Konto der Vormittägigen Rednergesellschaft: Herrn M. Caulwells Rede auf Herr Schulzen d. 10. April 1744 ℛ 2/12/— ist wohl auf ihn zu beziehen, vielleicht auch die folgende unter der Einnahme vom 20. Februar 1748: Vor H. Seifert und Heckers Gedicht auf M. Schulze und Heyne 100 Caval. Rthlr 1/16/—. Zweifelhaft ist, ob der folgende Posten unter der Einnahme vom 2. Februar 1747 mit diesem Monsieur Schulze in Zusammenhang steht: H. Schultzen's Rede auf Otto Ernst v. Schoenburg 200 Caval. 11/—/—; mit Johann Sigismund Scholze ist dieser Redner wohl nicht identisch. Ein Johann Traugott Schulz, der 1752 eine Rede in der Gesellschaft der Freien Künste hielt (Waniek, Gottsched und die deutsche Litteratur seiner Zeit Leipzig 1897 S. 614), war 1731 geboren und 1751 nach Leipzig gekommen.

wird sicherlich nicht ohne besondere Bedeutung auf »Schellhavers Haus« hingewiesen. In Schellhafer's Haus befand sich ein großer Saal und dieser wurde von seinem musikalischen und selber Kantaten dichtenden Besitzer[1]) dem Görner'schen Studentenmusikverein für die Übungen zur Verfügung gestellt[2]). Scholze, »der Musikus«, hat wohl sicher dem Görner'schen Collegium musicum angehört; Spitta weist übrigens auf einen, wenn auch sehr losen Zusammenhäng Scholze's mit Görner hin: der letztere hat in einem Klavierkonzert eine von Sperontes im Hauptteil der Singenden Muse benutzte Melodie (Nr. 18) konzertmäßig durchgearbeitet[3]). Daß die unter Görner stehende Vereinigung die Kosten der Veröffentlichung der Singenden Muse getragen habe, ist nicht wahrscheinlich, denn einmal lagen ihr solche Aufgaben fern, andererseits ließe sich der angewandte Deckname durch nichts erklären. Seit 1725 gehörte Schellhafer übrigens der Deutschen Gesellschaft an und stand damit dem ganzen Gottsched'schen Kreise nahe; von einem der treuesten Anhänger Gottsched's, dem Magister Johann Joachim Schwabe, wurde ihm im September 1742 ein Gedicht gewidmet[4]). Schellhafer blieb Gottsched auch nach dessen Sturze treu und lieferte ihm Beiträge für seine Unternehmungen[5]).

Auf dem Konto des Magister Heinrich Gottlieb Schellhafer finde ich nun unterm 9. April 1740 notiert: Vor ein Carmen, im Nahmen stud. Schultzens Rthlr. 2/—/—. Das bedeutet also, daß Schellhafer, der übrigens selbst eine große Anzahl eigener Gedichte bei Breitkopf's drucken ließ, die Kosten für ein Gedicht übernahm, das Scholze im eigenen Namen und für eigene Rechnung herstellen lassen wollte. Also Scholze fand in Schellhafer einen gewissen finanziellen Rückhalt, ohne den gewiß kein Drucker ein Risiko eingegangen wäre. War sein Gönner vielleicht schon früher in ähnlichem Sinne für ihn eingetreten? War Schellhafer vielleicht finanziell an der ersten Veröffentlichung der Singenden Muse beteiligt? Oder gehörte er mit zur »Lustigen Gesellschaft«? Letzteres dürfte wohl das wahrscheinlichste sein. Aber wer war diese »Lustige Gesellschaft«? Meines Erachtens ist sie eine private Vereinigung von kunst- und lebensfreudigen jungen und alten Akademikern gewesen, die in geselligen Zusammenkünften, bei denen Lied und Wein wohl gleichermaßen gepflegt wurde, ihren Hauptzweck fand. Solche Vereinigungen dürfte es jetzt noch in jeder Musenstadt geben. Ein Verband, dessen Bezeichnung auf ein solches Collegium hindeutet, wird in den Breitkopf'schen Geschäftsbüchern erwähnt, und zwar in einem Zusammenhange, der sogleich auf Schellhafer und damit auf Sperontes wieder zurückleitet. Unterm 20. Juni 1738 findet sich folgender Eintrag: Vor die Artopäische

---

1) Waniek a. a. O. S. 229.

2) Das jetzt lebende und florierende Leipzig 1732 S. 57 »Der ordinairen Collegiorum musicorum sind zwey: 1) — — — — 2) Wird auch eines Donnerstags von 8. biß 10. Uhr, unter Direction Herrn Johann Gottl. Görners, Organistens bey der St. Thomaskirche, im Schellhaferischen Hause an der Closter-Gasse gehalten«, ferner Das jetzt lebende und florierende Leipzig 1736 »Der ordinairen Collegiorum Musicorum sind zwey 1) — — 2) Wird auch eines Donnerstags von 8. biß 10. Uhr, unter Direction Herrn Johann Johann Gottl. Görners Organistens bey der St. Thomas-Kirche, im Schellhaferischen Hause an der Closter-Gasse gehalten, ingleichen auch Winters-Zeit, Montags, von 8. biß 10. Uhr, auf Herr Enoch Richters Caffee-Hause am Markte in Herr D. Altners Hause gehalten.

3) Spitta a. a. O. S. 244.

4) Breitkopf'sches Geschäftsbuch Konto Schwabe.

5) Waniek a. a. O. S. 488.

Tisch-Gesellschaft[1]) ein Carmen auf H. D. Schellhafer 200 Cavalier Rthlr. 2/8/—. Der Name Artopäus läßt sich in Leipzig für längere Zeiten nachweisen; ein Johann Peter Artopäus lebte um 1730 in Leipzig und war seines Zeichens Stempelschneider, wie das sein Konto bei Breitkopf's ausweist. Der Träger des Namens, von dem die Tischgesellschaft ihre Bezeichnung herleitete, war der »öffentliche Wein-Schenke und Tracteur Johann George Artopäus, auf der Klostergasse, im Schellhaferischen Hause[2]). In demselben Gebäude also, in dem der Görner'sche Musikverein seine Übungen abzuhalten pflegte, hatte eine Tischgesellschaft bei einem Weinschenken ihr Quartier aufgeschlagen, und es wäre nicht zu verwundern, wenn die Mitglieder beider Vereinigungen in näherem Zusammenhang gestanden hätten. Der Name Artopäus erscheint in den Breitkopf'schen Geschäftsbüchern übrigens noch einige Male, so werden im Februar 1746 »ein Gedicht auf den Todt der Fr. Artopaein«, im Januar 1747 »ein Gedicht auf die Artopäische und Kaupische Hochzeit« und im April 1753 »ein Gedicht auf die Artope und Püschelische Eheverbindung« gedruckt. Leider sind die Auftraggeber dieser Drucksachen nicht verzeichnet.

Auffallend ist die Höhe von 200 Exemplaren, in welcher das Gedicht auf D. Schellhafer gedruckt wurde, denn die übliche Auflage ist sonst nur 100 Stück. Sowohl der durch das Gedicht Geehrte, sowie die Tischgesellschaft scheint einen großen Freundeskreis besessen zu haben, an den die Exemplare verteilt wurden. Einen Hinweis auf den Schellhafer nahestehenden Kreis gibt uns die Bemerkung, daß ein weiterer Gottschedianer, nämlich Herr M. May, die Kosten von Rthlr. 2/8/— für die Artopäische Tischgesellschaft bezahlt hat. Prof. Johann Friedrich May gehörte also wohl der Artopäischen Tischgesellschaft an; bekannt ist, daß er zusammen mit Schellhafer Mitglied der Deutschen Gesellschaft war, und zwar gehörten beide zu dem engeren Ausschuß, der 1732 Gottsched's Bericht »der deutschen Gesellschaft in Leipzig ausführliche Erläuterung Ihrer bisherigen Absichten, Anstalten und der davon zu verhoffenden Vortheile« redigierte[3]). Als May am 11. Juni 1738 an Stelle Gottsched's zum Senior gewählt wurde, gehörte zu den beim Wahlakt tätigen Mitgliedern auch Schellhafer[4]). Professor May scheint gerade kein Kopfhänger gewesen zu sein; Waniek[5]) nennt ihn »den schalkhaften May, dem so mancher guter Witz gelang«, und eine Stelle eines May'schen Briefes vom 19. Januar 1734 lautet: »Wir lachen, wir schmausen, wir scherzen, Alles so viel wir können und dürfen.« Für eine »lustige Gesellschaft« scheint May also kein sehr ungeeignetes Mitglied gewesen zu sein.

Die oben mitgeteilte Erwähnung der Artopäischen Tischgesellschaft ist aber nicht die einzige in den Breitkopf'schen Geschäftsbüchern, wenigstens beziehe ich die folgende Notiz unter der Einnahme vom 13. Februar 1746 auf dieselbe: »Der Tischgesellschaft Gedicht auf H. Istrich 100 Caval. Rth.

---

1) Von Vereinigungen ähnlicher Art werden in Breitkopf'schen Geschäftsbüchern folgende erwähnt: 16. Februar 1730 Soll Herr M. Pantke Vor ein Carmen im Nahmen der Ludw. Tisch-Gesellsch. auf die Adolph. Hochzeit; 29. April 1730 1 Carmen auf H. Rösings Abschied im Nahmen der Eberhardt. Hauss-Gesellschaft; 15. November 1745 Vor die Triangelgesellschaft, ein Gedicht auf die Cramer und Andräische Hochzeit.

2) Das jetzt lebende und florierende Leipzig 1732 S. 121.

3) Waniek, a. a. O. S. 212.

4) ebenda S. 348.

5) ebenda S. 236.

1/16/—.« Christoph Gottlieb Istrich war ebenfalls Gottschedianer, wurden doch Arbeiten von ihm, die er bereits 1743 gefertigt hatte, 1746 von Gottsched veröffentlicht[1]). Aus den Breitkopf'schen Geschäftsbüchern läßt sich aber noch mehr ermitteln: Istrich war Mitglied von M. Abraham Gotthelf Kästner's disputierender Gesellschaft, und das Ereignis, das die Tischgesellschaft feierte, wurde auch von dieser Vereinigung gefeiert, nämlich seine Doktor-Promotion. Christlob Mylius, der damals zu den eifrigsten Verfechtern Gottsched's gehörte[2]) und Mitarbeiter an verschiedenen Unternehmungen dieses Kreises war, verfaßte im Namen des Kästner'schen Collegium ein Gedicht auf H. Istrich, Camenz und Heermanns Magister Promotion[3]). Die beiden letzteren waren zugleich auch Mitglieder der Gottsched'schen Vormittägischen Rednergesellschaft[4]). Daß die Mitglieder dieser Vereinigung ein leichtlebiges Völkchen gewesen zu sein scheinen, als welches sich die den freien Künsten ergebenen Jünger öfters ausweisen, läßt der Schlußvermerk unter dem Konto der Vormittägischen Rednergesellschaft vermuten, der nach der letzten Zahlung am 3. März 1746 von Johann Gottlob Immanuel Breitkopf niedergeschrieben wurde: Die Gesellschaft ist zerstreuet, und ist mir dabey auf ewig schuldig geblieben ℛ 13/4/—.

Also auch bei der zweiten Erwähnung der Artopäischen Tischgesellschaft spinnen sich die Fäden wie bei der ersten zum Gottsched'schen Kreise hin, und wenn Sperontes wirklich im Zusammenhange mit der Tischgesellschaft gestanden hat, so wird er wohl versucht haben, auch nach außen zu zeigen, daß er der Gottsched'schen Gemeinde ergeben war. In diesem Sinne ist wohl der Umstand aufzufassen, daß Scholze im Jahre 1742 in die 1. Fortsetzung der Singenden Muse drei Kompositionen Johann Friedrich Gräfe's, der dem Hause Gottsched sehr nahe stand, aufnahm[5]). Auch Scholzes Kauf der Belustigungen im Februar 1747 deutet auf seine Beziehungen zum Gottsched'schen Kreise hin[6]).

---

1) Waniek S. 394.
2) Waniek S. 384.
3) Breitkopf'sches Geschäftsbuch.
4) Konto der Vormittägischen Rednergesellschaft im Breitkopf'schen Geschäftsbuch.
5) Spitta a. a. O. S. 268.
6) Sollte der Bezug der Belustigungen nicht mit der Herausgabe der von Spitta (S. 289 ff.) dem Sperontes zugeschriebenen »Neuen Sammlung verschiedener und auserlesener Oden« im Zusammenhang stehen, für die hauptsächlich Texte aus den Belustigungen benutzt wurden? Nachem durch Friedländer (Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, I, 1 S. 106) als Komponisten dieser Sammlung in der Hauptsache Gerstenberg und J. G. A. Fritzsch, welch' letzterer 1749 das Singspiel von Sperontes »Der Frühling« komponierte, festgestellt sind, erhält meines Erachtens Spitta's Vermutung, daß Sperontes bei der Herausgabe seine Hand im Spiele gehabt habe, neue Nahrung. Auch der Umstand, daß die Sammlung in Leipzig bei Friedrich Lanckischen's Erben, die ja am Verlag der Singenden Muse beteiligt waren, verlegt wurde (Meßkataloge 1746 bis 1749), spricht dafür.

Leipzig. **Hermann von Hase.**

Modern Russian Pianoforte Music.

I.

The modern Russian school represents the final merging of two ideals, which were for many years regarded as diametrically opposed. One was the ideal of national independence. Its devotees sought to found a new tradition on the basis of the national folk-lore and the wealth of popular melody. The other ideal was rather that of absorbing and Russianising the musical culture of neighbouring countries. The latter was the creed of the two Rubinsteins, Anton and Nicholas, who directed the conservatoires respectively in St. Petersburg and Moscow, and of Tchaikovsky. The nationalist movement was inaugurated by Balakireff and Cui, with whom were associated Borodine, Moussorgsky and Rimsky-Korsakoff. In course of time, this group became predominant in St. Petersburg, and the other, whom for convenience one may call the "eclectics", held sway in Moscow. At first the eclectics were disposed to hold the nationalists in contempt, regarding them as amateurs, which, strictly speaking, many of them were. Cui was a soldier, and became professor of fortification at the Military Academy. Borodine was an eminent chemist. Rimsky-Korsakoff was an officer in the Navy, and Moussorgsky in the Guards. Their technique was in those days somewhat amateurish, or rather empirical. Balakireff was ever regarded as the "defender of sharps and flats", but Moussorgsky, genius as he was, never completely mastered the laws of musical grammar. Rimsky-Korsakoff began in the same way, but soon became dissatisfied with his powers of expression, and plunged into musical studies from which he emerged triumphantly, possessed of a prodigious musical technique, and it is significant that this one-time amateur is the author of one of the most practical and thorough treatises in existence on harmony. His great pupil, Glazounoff, inherited the love of clean writing; which spread to most of their associates, and is now so pronounced a characteristic of the St. Petersburg composers, that, far from being able to maintain an attitude of conscious superiority, their Moscow confrères are hard put to it to preserve the laurels won for them by Tchaikovsky. The rivalry has however long lost all its rancour, and a spirit of friendly emulation has taken its place. At the junction of the roads stands the commanding figure of Alexander Glazounoff, who, after having won his spurs as a nationalist, has become a prince of eclectics, and now personifies in the completest sense loyalty to the tradition bequeathed to all nations alike by the great classics.

Of all modern schools, the Russian school has done the most to enrich the literature of the pianoforte. The number of interesting works for that instrument by Russian composers is prodigious. The variety is no less astonishing. Whether one's pianistic sympathies incline to the Schumann, Chopin or Liszt types, or only to emancipated individuality; whether one prefers cyclic works of imposing proportions, or delicate miniatures; whether one has a titanic technique at command, or is only a pianist of moderate attainments; a library of Russian pianoforte music appeals to every taste, not excluding that which responds only to the latest harmonic eccentricity. Simultaneously with the rise of this school, pianoforte music has fallen into comparative neglect in other countries, where orchestral writing appears to absorb all the energies of the new generation. Except in France, where the new school favours the pianoforte, little of value is being published for that

instrument, but the Russians have made themselves masters of every kind of pianistic writing. From the brilliant arabesque designs of Balakireff, and the more delicate etchings of Liadoff, to the weirdly original patterns of Scriabine, they have created an inexhaustible repertoire for the pianists of the world.

Curiously enough, the nationalist group, which was ultra-Russian in its symphonic music, and especially in opera, was never strikingly so when writing for the pianoforte. Its founder, *Balakireff*, wrote copiously for that instrument, but kept in the background the uncompromising nationalism of "Thamara", or his first symphony. On the other hand race alone can account for the rich colour of a work like "Islamey", or for the vigour of his mazurkas. The former is a magnificent composition, almost every bar containing something to admire. Its difficulties are great, but it amply repays study. And it is responsible for much subsequent pianoforte writing. For instance, in listening to the set of pieces "Iberia" by Albeniz, of which "Triana" has recently become popular at recitals, one feels that as far as the treatment of the instrument is concerned, it is a link in a long chain, of which "Islamey" is the beginning. Liszt had a great predilection for this work, which he often gave to his pupils to study. There is indeed much in common between Liszt and Balakireff, many of whose pianoforte pieces vie in brilliance with those of the great virtuoso. This is particularly the case with his arrangements, of which that from Glinka's "A Life for the Tzar" is the most important, whilst that of the same composer's song "The Lark" is perhaps better known. It would be inexcusable to omit to mention his delightful settings of Russian national melodies for four-hands, which are most grateful to performers and listeners alike. Of his original compositions I would select the six mazurkas, one of which forms a movement of his pianoforte sonata; the waltzes, seven in number; three nocturnes, three scherzi, and an engaging "Dumka", or "Complainte". It would be tedious to review the entire list of pieces, which are more than usually attractive to pianists. There is scarcely an item which is not at least an agreeable addition to the repertoire, and many are far more than that.

Balakireff's first associate was Cui, his friendship with whom dates as far back as 1856. *Cesar Cui*, a Russian of French descent, is better known as an enlightened and valued critic than as a composer, although his musical output is voluminous. Apart from his operas, it consists chiefly of songs and instrumental pieces, the latter being generally of small calibre. He is essentially a miniature tone-painter, and the two sets of "Miniatures" for pianoforte, op. 20 and op. 39, consist of charming little pieces of very moderate difficulty, such as one willingly gives to pupils, to cultivate not only their playing, but their musical taste. Refinement is in fact the chief characteristic of all Cui's piano music. His two suites, op. 21, dedicated to Liszt, and op. 39, "A Argenteau" and the two Polonaises, contain movements of greater vigour, but on the whole Cui's pianoforte music exercises a somewhat feminine charm. His waltzes and impromptus belong to his best period. A Tarantella of his has been brilliantly paraphrased by Liszt.

It is much to be regretted that the other three composers forming the original "five" wrote little for the pianoforte. *Borodine*, one of the greatest of Russian musicians, has contributed only a "Petite Suite" to the literature of the instrument, unless one includes his share in the ingenious "Para-

phrases" on the theme familiar to children as "Chopsticks". These were the result of collaboration by Borodine, Cui, Liadoff and *Rimsky-Korsakoff*. The "Petite Suite" is a delight from beginning to end, and makes one long for more. Rimsky-Korsakoff's fugues and other pieces for pianoforte belong mostly to the time when he was putting himself through the musical discipline which he felt that he needed. Of *Moussorgsky* one should mention a curious composition entitled "Tableaux d'une Exposition", and recording an exhibition, held in 1874, of drawings by his friend, the architect V. Hartman, the subjects of which ranged from children quarrelling in the "Jardin des Tuileries" to a projected City Gate for Kieff. The ten pieces are loosely connected by a "Promenade". Although in these days of impressionism and post-impressionism they would arouse little comment, they must have startled musicians in 1874, and, if only for historical reasons, should not be passed over. Some of them have however much greater merit than that implies.

Among the multitude of Rimsky-Korsakoff's pupils three names, those of Glazounoff, Arensky and Liadoff, stand out with especial prominence, and of these again, that of *Glazounoff* is facile princeps. It is however in the domain of symphonic music that his greatest triumphs have been achieved. His musical thought is usually somewhat complex, and probably for that reason it finds ready expression in the concerted forms. His pianoforte works are however couched in that rich idiom which is characteristic of him, and their colour and texture render them valuable acquisitions to the pianistic repertoire. The earlier pieces include a Barcarolle and Novellette, op. 22, Prelude and two Mazurkas, op. 25, three Etudes, op. 31, of which one, "La Nuit", is now well-known; a delightful "Petite Valse", op. 36, and two Impromptus, op. 54, which are deservedly popular with pianists, but the later compositions are more important. These comprise a Prelude and Fugue, op. 62, which is one of the finest modern examples of that form; a Theme and Variations op. 72, and two Sonatas, op. 74 and 75, the first of which is a favourite with some of our rising virtuosi. Mention should be made of a concert paraphrase by Felix Blumenfeld of Glazounoff's waltz for orchestra, which belongs to the class of works on which pianists like to draw for the including item at their recitals. It is brilliant, effective, and conceived in a vein which makes for popularity. It is however particularly to the more thorough of musical students that the works of Glazounoff appeal, in virtue of their faultess construction and the unfailing interest of his methods.

Arensky is a much more prolific writer for the instrument; indeed, as he died in his forty-fifth year, his output appears remarkably copious. Speaking generally, he is less intellectual than Glazounoff, and rarely as polished as Liadoff. Pianists who desire applause above all things will find many short cuts to it in a selection of his pianoforte works. Nor will it be undeserved, for their quality is well ahead of a great deal of music which finds its way into recital programmes; and, if the personal note is but faintly heard, there are many who think that in music individuality is not everything, and some who even resent it. His works are far too numerous to be reviewed in detail. To the best of them belong his numerous études, sets of which appeared as op. 41 and 74, whilst the others are scattered through miscellaneous groups of pieces. To the same class of music belong the Bigarrures, Esquisses, Caprices, Preludes and Arabesques. He has also

written some very effective waltzes, sometime of a Chopinesque flavour. Of other pieces should be mentioned an interesting Scherzo in $^5/_8$ time, op. 8, the Basso Ostinato from op. 5, the Impromptu and Rêverie from op. 25—these being of moderate difficulty—and the sets of pieces op. 54 and 55, the former entitled "Près de la Mer". The largest separate set of pieces is op. 36, containing twenty-four numbers, which are very varied both in style and in merit. A great distance separates the dignified "In modo Antico" from the flashy "La Toupie", but each will find favour with sections of the same audience. In short, a discriminate choice among the works of Arensky would form an attractive addition to any programme, however ambitions. Arensky has enriched the somewhat sparse literature of music for two pianofortes by five works. One of these, a set of canons, is intended for pupils; but the four others, in the form of suites, are exceptionally interesting. One of them consists of the brilliant and picturesque "Silhouettes", afterwards scored for orchestra, which are ever sure of a welcome. Another is a splendid set of pieces in the form of Variations on an original Theme. Although the difficulties connot justly be described as moderate, these works lie sufficiently within the scope of accomplished pianists to be in request wherever two pianofortes are available.

A high level is maintained throughout by *Liadoff*. From his op. 1, to his last published composition, his pianoforte-music is an unending joy to all who value aristocratic refinement coupled with fanciful invention. Inclining now towards Schumann, now towards Chopin, he succeeds nevertheless in maintaining the personal note, except where he voluntarily abdicates it, as in the charming Berceuse, which is transparently modelled on that of Chopin. His op. 1 is a suite somewhat after the style of the "Papillons", entitled "Biroulki", the nearest English equivalent of which is to be sought in the old game of "Spillikins". It is no exaggeration to say that each of the fourteen numbers is a gem. Apart from his sets of variations, this is his only extended work for the pianoforte, the rest of his output consisting of pieces of small dimensions. These number nearly a hundred, mostly grouped in sets. Among them are about thirty preludes, besides numerous études, and other pieces of a similar character. The form is one in which this composer excels. Incidentally, it is very popular with most Russian composers, and has been enriched by Scriabine, Felix Blumenfeld, Arensky, Liapounoff, Rachmaninoff, and a host of others. Liadoff has also succeeded in imparting a special flavour to the Mazurka of which he has written several examples. One should further mention the Arabesques and Intermezzi, the Barcarolle and a few genre pieces. It is invidious to make a narrower selection. If one had the complete works of Liadoff in one volume, it might be possible to have a surfeit of it at one sitting, but one would return to it again and again, finding one's pleasure renewed every time.

The same *group of composers* includes Felix Blumenfeld, a highly polished writer for the pianoforte whose 24 preludes (op. 17) have an honoured place in the curriculum of teaching institutions. They may be taken as an example of his style, and those who find them to their taste will find ample opportunities to extend their acquaintance with him. The two Polish Suites (op. 23 and 31) and the Mazurkas display him in a different vein, and the Suite Lyrique (op. 32) consists of nine pieces of smaller calibre but equally grateful style. Further to be noted is the work of Joseph Wihtol, who makes

a picturesque use of Lettish folk tunes, many of which he has transformed into small pianoforte pieces, whilst another serves as the text for a set of variations. He has also written numerous preludes and études which share the traits of the group. Other interesting writers are C. Antipoff, Aleneff, Amani, Gretchaninoff, Alpheraky and Stcherbatcheff, to take a few names at random. The last of these possesses a somewhat wayward talent, and his Fantaisie, Etudes, Féeries et Pantomimes, and Mosaïque, contain flashes of great originality and imagination. If one is not too squeamish regarding what has been termed the ritual of music, one will derive considerable enjoyment from his numerous pianoforte pieces. Some of the most recent graduates of this school have a tendency in the opposite direction, towards too scrupulous orthodoxy, but that may be due to the short time which has elapsed since they were students. At all events, they know how to write, and it is due to them to wait until they have "found themselves" before deciding whether they have anything to say.

In the next number of the Journal I propose to deal with the pianoforte writers of what I have termed the "eclectic" school, and with unclassified writers.

London. **Edwin Evans jun.**

Notes bibliographiques sur les cantates de Luigi Rossi au conservatoire de Naples.

La bibliothèque du conservatoire San Pietro a Majella possède une très importante collection d'airs et de cantates du XVIIe siècle. L'école romano-napolitaine, qui sut si bien concilier les exigences de l'expression dramatique avec la recherche de la beauté formelle, y est admirablement représentée par des œuvres de Luigi Rossi, Carissimi, Carlo Caproli, Tenaglia, Marc'Antonio Pasqualini, Marazzoli, Provenzale etc. On sait que jusqu'à ces temps derniers, ces trésors étaient hélas inaccessibles[1]. Maintenant que chacun peut librement travailler à la bibliothèque San Pietro a Majella, il nous semble utile de signaler aux musicographes l'abondance des œuvres de Luigi Rossi qui s'y trouvent. Ayant procédé à un inventaire sommaire, et sans doute hélas trop incomplet, des recueils de *canzoni* et de *cantate*. Nous avons rencontré seize morceaux à une on plusieurs voix qui ne sont pas mentionnés dans l'*Etude bibliographique sur Luigi Rossi* de M. Wotquenne[2]. Nous croyons être utile aux admirateurs du grand musicien en donnant ici un index thématique de ces compositions inconnues jusqu'à ce jour. Quant aux morceaux que M. Wotquenne a déjà minutieusement décrits dans son remarquable travail, nous nous contenterons de signaler la présence à Naples de quelques uns d'entre eux.

Les œuvres indiquées ci-dessous font partie d'une grande collection intitulée: «*Canzoni da diversi autori*» et portent les numéros 126, 127, 129, 132, 137. — Quelques morceaux isolés sont classés sous les cotes M. S. 33. 2-4. — M. S. 22. 5-15. — M. S. 22. 2-16.

---

1) V. les justes plaintes de M. Romain Rolland dans *l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti.* 1895. Préface et page 184. — Je dois reconnaître qu'en 1909 et en 1910 surtout, le règlement était déjà appliqué avec beaucoup moins de rigueur. Je pus en toute liberté dépouiller thématiquement les recueils de cantates de la bibliothèque. Mais j'avais dû m'engager à ne rien copier . . .

2) *Etude bibliographique sur le compositeur napolitain Luigi Rossi.* Bruxelles 1909. in-8°.

Cantates ou canzoni à voix seule.

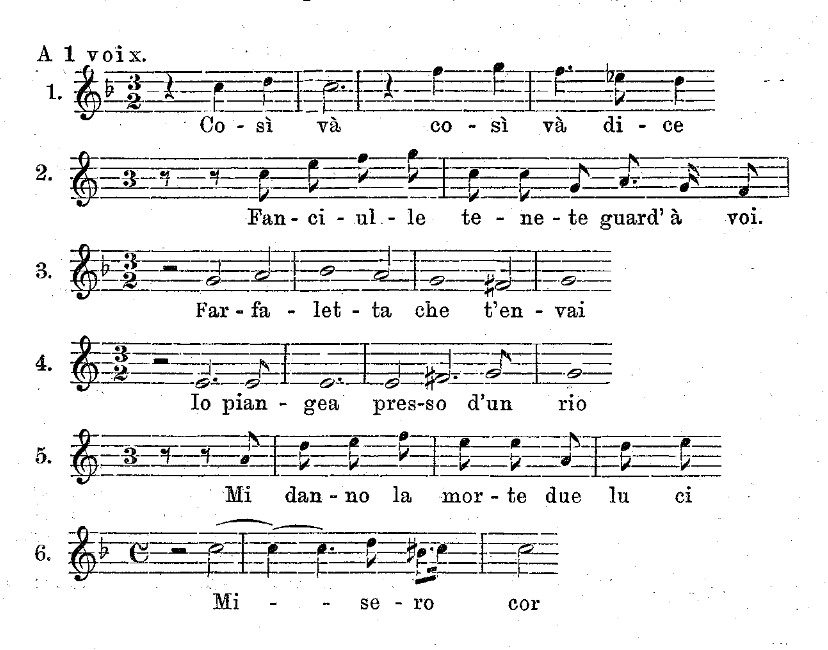
Amanti piangete. (Rec. 127, p. 161—167 et Rec. 137, p. 84—85). V. Wotquenne, Etude bibliographique nº 11.
Che sventura (Rec. 127, p. 127—130). Wotquenne nº 31.
1. Così va, Così va dice il mio core. Rec. 127, p. 109—115.
Erminia sventurata (Rec. 127, p. 75—85). Wotquenne nº 64.
2. Fanciulle tenete guard' à voi — (Rec. 137, p. 93—104).
3. Farfaletta che t'en vai (Rec. 129, 31—42).
4. Io piangeva presso d'un rio (Rec. 127, 1—10).
5. Mi danno la morte due luci severi (Rec. 129, p. 117—129).
6. Misero Cor perchè pensando vai (Rec. 127, p. 121—126).
7. Ola pensieri (Rec. 127, p. 155—161).
8. quando Florinda bella (Rec. 182, lº 81—86).
9. Se dolente e flebile cera (Rec. 129, 1—5.
10. Se mi volete morto occhi (Rec. 132, lº 87—100).
Se nell' arsura ch' amor (Rec. 137, p. 104 et suiv.). Wotquenne nº 144.
Si v'ingannate si (Rec. 127, p. 115—121). Wotquenne nº 148.
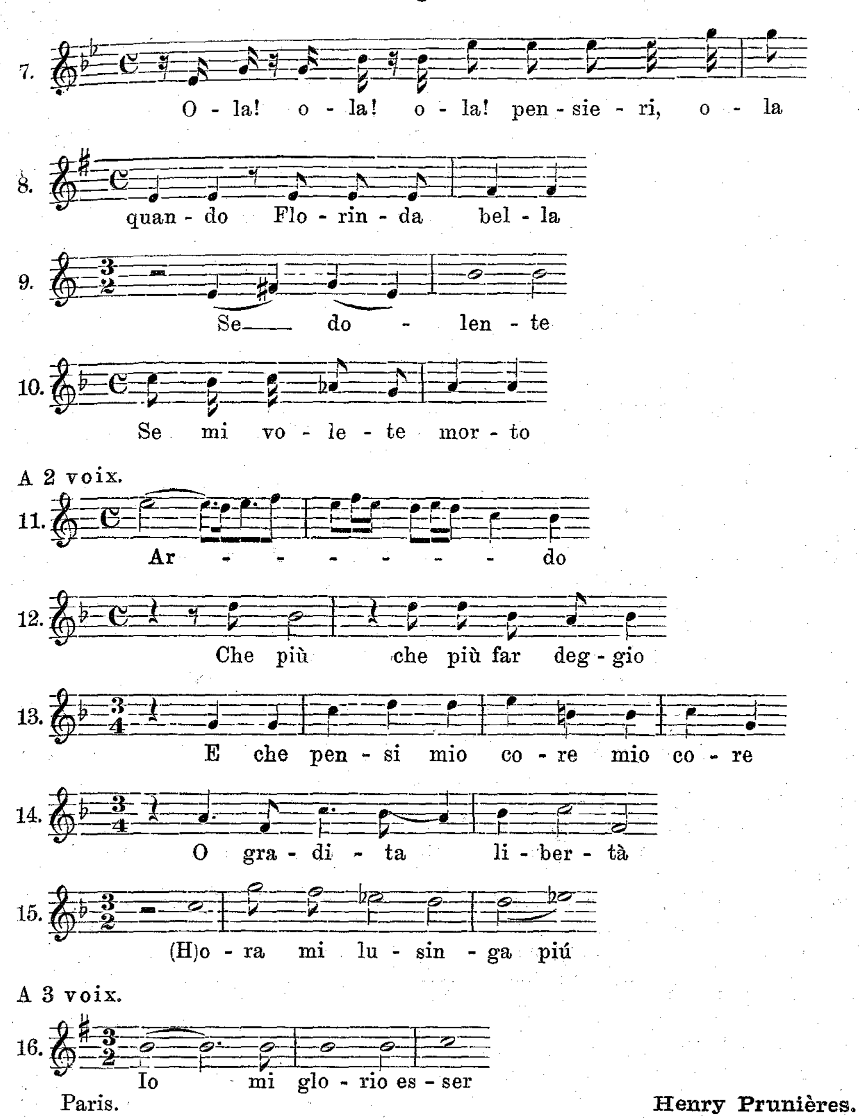
Morceaux à deux voix.

11. Ardo e piango. Canzona a 2 canti (2 soprani et B. C.) (M. S. 22, 5—15.)
12. Che più far deggio (2 soprani et B. C.). (M. S. —, 22, 5—15).
Due labra di rose (Ms. 22—2—16). Wotquenne nº 174.
13. E che pensi mio core (2 soprani et B. C.). (Rec. 126, lº 91—99).
Il contento che mi deste (Rec. 126, lº 123—126). Wotquenne 175.
14. O Gradita libertà. Canzona a Due. (Soprano, alto et B. C.) (M. S. 22, 5—15).
15. Ora mi lusinga più Speranza. (Soprano, alto et B. C.) (Rec. 126, lº 51—79).

Morceaux à trois voix.

16. Io mi glorio esser amante. (2 soprani, Basso et B. C.) M. S. 33, 2—4, p. 29—31.
Or ch'in notturna pace (M. S. 33, 2—4). Wotquenne nº 210.





Paris. **Henry Prunières.**

Vorlesungen über Musik.

Lemberg. Privatdozent Dr. Adolf Chybiński: Grundlagen der modernen Musikkultur, 6stündig, in »Allgemeinen Universitätskursen«.

Nachträge zu den Vorlesungen an Hochschulen im Wintersemester 1912/13.

Lemberg. Privatdozent Dr. Adolf Chybiński: 1. Einführung in die Musikwissenschaft, 2 Std.; 2. Anfänge der mehrstimmigen Musik, 1 Std.; 3. Übungen in der Mensuralnotation, 1 Std.

Notizen.

Brüssel. Das Théâtre de la Monnaie führte am 20. Dezember zum ersten Mal die »Zauberflöte«, und zwar in der Übersetzung J.-G. Prod'homme's auf.

Italien. Dalle notizie raccolte dal nostro Ministero della Pubblica Istruzione sopra le opere musicali e drammatiche straniere rappresentate sui teatri italiani durante il 1º semestre 1911, si apprende quanto segue.

Deve premettersi che in quel periodo hanno avuto luogo 12,244 rappresentazioni teatrali di opere musicali e drammatiche italiane e straniere. La provincia che ha raggiunto il maggior numero di rappresentazioni, è quella di Milano (1872). Seguono Torino (1406), Roma (1163), Napoli (621), Firenze (447), Venezia (375), Alessandria (338), Catania (299), Genova (298), ecc., sino ad Avellino e a Benevento, dove nell' intero semestre non si ebbe alcuna rappresentazione teatrale.

Di queste 12,244 rappresentazioni, 7623 furono di opere d' autori italiani, 4611 di autori stranieri, 1 di autore classico greco (Sofocle: *Edipo Re*). Delle 4611 rappresentazioni straniere, quasi la metà e cioè 2293 furono di opere francesi, 1709 di opere tedesche, 359 inglesi, 93 spagnuole, 45 russe, 31 norvegesi, 4 portoghesi, 78 di autori ignoti o di nazionalità ignota, ma indubbiamente straniera.

Nell' opera lirica l' autore straniero più rappresentato fu Wagner (90 rappr.); seguono Bizet (78 rappr.), Massenet (67), Gounod (57), Thomas (34), Berlioz (25), Meyerbeer (21).

Il teatro alla Scala di Milano ha anticipato quest' anno la sua consueta stagione. Ricorre nel 1913 il centenario della nascita di Verdi e di Wagner; perciò la stagione è stata iniziata con la riproduzione del Don Carlo e del Lohengrin. Non è stata molto felice la scelta del Don Carlo. Quest' opera di stile quasi meyerbeeriano non ha incontrato il favore del pubblico forse, in parte, anche a cagione della sua esecuzione che lasciò a desiderare. Miglior successo ha avuto la riproduzione del Lohengrin, l' opera di Wagner più popolare in Italia.

A Lequio Berria, piccolo comune presso Alba (Piemonte), è stato inaugurato un monumento al liutista Francesco Pressenda. Il monumento è opera dello scultore torinese A. Reduzzi: «sopra una severa stele di marmo campeggia il busto del Pressenda, nella ruvida blouse dell' artiere, mentra vagheggia il violino di cui sembra, col profondo occhio, scrutare l' anima e cercar di suscitarne le divine armonie».

La biografia di Francesco Pressenda, poco o niente nota ai nostri storiografi, merita di essere conosciuta, anche perchè i suoi violini oggi sono stimati e ricercati fra quelli de' migliori seguaci della grande scuola cremonese. Nacque il Pressenda a Lequio Berria il 6 gennaio 1777. Suo padre, Raffaele, era un rustico suonatore di violino, una specie di rapsodo che girava continuamente nelle borgate circonvicine suonando nelle festicciuole e nei balli campestri. Il figlio mostrò ben presto di voler imitare il padre, cercando di imparare a suonar da sè il violino; ma siccome non aveva spesso lo strumento a sua disposizione, a dodici anni pensò di fabbricarselo da sè, e riuscì infatti a costruire un rozzo violino sul quale potè addestrarsi a suonare istintivamente secondo l' esempio paterno. A quattordici anni, venuto a conoscenza che a Cremona esisteva una rinomata fabbrica di violini, abbandonò la propria famiglia e a piedi, di villaggio in villaggio, guadagnandosi appena da vivere col suono del suo rozzo strumento, giunse a Cremona ove venne ben accolto dallo Storioni. Rimase il Pressenda molti anni nella fabbrica dello Storioni, e quando si risolse a ritornare in patria, lo Storioni, che molto lo stimava ed amava, lo regalò di due modelli per la fabbricazione dei violini e gli rivelò il segreto della vernice, che tanto contribuiva a render sonori gli strumenti cremonesi. Tornato al paese natio, egli provò a stabilirsi in Alba e poi a Carmagnola, ma con pochissima fortuna. Si trasferì allora a Torino ove potè lavorare molto; ma i violini da lui fabbricati venivano acquistati a basso prezzo da avidi speculatori i quali li spedivano all' estero come strumenti cremonesi, realizzando

guadagni enormi. Finalmente, per merito di Giovanni Battista Polledro (1781-1853) violinista e direttore della regia cappella in Torino, la bontà degli strumenti fabbricati dal Pressenda venne ben riconosciuta anche in Italia. Il Polledro ottenne dal re Carlo Felice che il Pressenda divenisse il provveditore della regia cappella. Vero tipo di «self man» Francesco Pressenda morì in Torino nel 1854. Non lasciò discendenti. I suoi violini sono oggi molto ricercati dagli artisti e dai collezionisti.

Il conservatorio di musica di Milano ha fatto una grave perdita con la morte di Michele Saladino, compositore e per molti anni benemerito insegnante di contrappunto. Era nato in Palermo il 31 ottobre 1835; studiò composizione in quel «Real Collegio di Musica» (conservatorio) sotto Pietro Raimondi (1786-1853) e dopo essere stato per alcuni anni «maestro al cembalo» e vice direttore del «Real teatro di Musica» della stessa città, si trasferì a Milano ove il suo talento, la sua profonda coltura tecnica vennero ben presto riconosciuti. Pubblicò molte composizioni per pianoforte, per canto (musica religiosa e profana, anche a sole voci), dei quartetti, un trio ed altri lavori per orchestra, per organo (periodici «Musica Sacra» di Milano e «Santa Cecilia» di Torino) ecc., lavori commendevoli per classica purezza di forma e nobiltà d' espressione. Lascia inedite due sinfonie (forse *ouvertures?*) ed altre composizioni. Nel 1870 venne nominato insegnante d' armonia, contrappunto e composizione nell' Istituto dei ciechi di Milano, e nel 1876, in seguito a brillante concorso, professore d' armonia e contrappunto nel regio conservatorio della stessa città. E in quest' ufficio che tenne per ben 36 anni, cioè sino alla morte, Michele Saladino si rese altamente benemerito per dottrina e per zelo. Germogliato didatticamente da quel Raimondi che fu ritenuto uno de' più grandi contrappuntisti d' Italia (fuga a 64 voci divise in 16 cori, ecc.), egli era un vero e purtroppo raro continuatore delle schiette tradizioni didascaliche italiane, il più colto, il più autorevole musicista del Conservatorio milanese. Dalla sua scuola uscirono quasi tutti i più noti e fortunati compositori italiani odierni. D' animo mite, di carattere integro, onesto fino allo scrupolo, Michele Saladino non fu un lestofante dell' arte; e forse per ciò, nel nostro ambiente artistico ormai saturo di bottega e di ... chiesuole personali, egli non venne sempre apprezzato secondo il suo merito reale. L' idealista solitario, l' artista dotto e sincero, ormai acciaccato dagli anni, con gli occhi esausti per l' assidua applicazione, era quasi ... lasciato in disparte. La sua morte, avvenuta improvvisamente in Ornavasso (provincia di Novara) il 12 luglio 1912, passò inosservata: l' umile e grande didatta scese nella tomba negletto e forse interamente dimenticato anche da coloro i quali avrebbero dovuto onorare in lui e il funzionario zelantissimo e il maestro generoso della sua dottrina. Sic transit il più benemerito continuatore della nostra scuola contrappuntistica! Vito Fedeli.

Lemberg. Der hiesige »Musikverein« (Dir. M. Soetys) veranstaltete ein populäres Konzert, in dem die Werke von Orlando di Lasso, Nikolaus Gomółka († 1606), Wenzel Szamotulski († 1572), Martin Mielczewski (17. Jahrh.), Bartholomaeus Pękiel (17. Jahrh.) und Stanislaus Sylvester Szarzyński (17. Jahrh.) zur Aufführung gelangten. Den einleitenden Vortrag hielt Herr Privatdozent Dr. Z. Jachimecki (Krakau).

Rom. Das erste Konzert der *Società internazionale per la Musica da Camera* war Bach gewidmet und brachte das Trio *C*dur (2 Viol. u. Baß), die *e*moll Sonate für Flöte und Klavier, die Aria Or tutto finì (Es ist vollbracht aus der Johannispassion) und das zweite brandenburgische Konzert. Die Werke mögen für Rom sämtlich neu gewesen sein.

In Sachen von **Friedrich Wilhelm Rust's** Kompositionen bringt Dr. E. Neufeldt-Breslau in der zweiten Dezembernummer der »Musik« den Nachweis, daß die von dem Enkel des Komponisten, dem bekannten Bachforscher W. Rust herausgegebenen Werke in einer Weise überarbeitet worden sind, daß von einer Fälschung des geschichtlichen Tatbestandes geredet werden muß. Damit hat dieser Komponist die Rolle, die ihm in der Geschichte der Klaviermusik besonders als Vorahner Beethoven's etwa zuerteilt wurde, ausgespielt.

L. Vinci der Komponist von *Serpilla e Bacocco*. Das in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vielgespielte und weitverbreitete italienische Intermezzo: »*Serpillo e Bacocco, o vero il marito giocatore e la moglie bacchettora*«, war bis jetzt nur in Bearbeitungen bekannt. Wotquenne schreibt in dem Katalog der *Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles*, Bd. I, S. 460, Nr. 2372: .... »Cet intermède si spirituel, précurseur de la Serva Padrona de Pergolèse — et qui, certes, ne lui est pas inférieur comme expression musicale et comme élégance et vivacité du dialogue — est donc condammé à rester dans la catégorie des ouvrages anonymes«.

Ich hatte das Glück, in der Wolffenbütteler Bibliothek zwei Abschriften der Originalpartitur mit dem Namen des Autors zu finden. Der Komponist ist Leonardo Vinci.

Nähere Mitteilungen darüber möchte ich mir noch vorbehalten.

Georgy Calmus.

Zürich. Im zweiten Kammermusik-Abend der Tonhalle-Gesellschaft (Direktion: V. Andreae) gelangten neben Orchesterstücken von Gabrieli (*Sonata pian e forte*) Barth. Prätorius, Schein, Lully und Dittersdorf (Sinfonie: Verwandlung Actaeons in einen Hirsch) eine Reihe zum größten Teil im Musikleben unbekannter Gesangsstücke durch den Baritonisten Dr. Hans J. Moser zum Vortrag, nämlich von Schütz: Davids Klage um Absalon, Cl. Monteverdi: Prolog aus »*Orfeo*«, Fr. Cavalli: Lied des Stotterers Demo aus »*Giasone*«, Händel: Süße Stille, sanfte Quelle und J. Holzbauer: Rezitativ und Arie des Kanzlers aus »Günther von Schwarzburg«, sämtliche Stücke mit Orchesterbegleitung. Das Lied des Stotterers erzielte dabei einen Da capo-Erfolg.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bahr, Hermann, Parsifalschutz ohne Ausnahmegesetz. 8⁰, 44 S. Berlin, Schuster u. Löffler, 1912.

Die an und für sich gut gemeinte, aber doch reichlich unbedeutende Schrift Bahr's gibt immerhin Anlaß, daß auch unsere Zeitschrift zu der Parsifalfrage Stellung nimmt. Man wird sich die Beantwortung sicherlich nicht leicht machen, denn es ist unbedingt etwas Außerordentliches, einem außergewöhnlichen Werk eine einzige Stellung einräumen zu wollen. Die Wagnerpartei und gerade auch Bahr operieren vor allem damit, daß es Wagner's Wille und Wunsch gewesen sei, den Parsifal für Bayreuth zu erhalten, wobei in erster Linie auf Wagner's Brief vom 28. September 1880 an König Ludwig hingewiesen ward, der gewissermaßen als Testamentsbestimmung zu gelten habe. Jeder ehrliche Mensch wird den letzten Willen eines Verstorbenen respektiert wissen wollen, aber doch nur unter der Bedingung, daß dieser Wille »disputierbar« sei, d. h. auf Gründen beruhe, die dem Allgemeinempfinden verständlich sind. Wenn nun aber Wagner schreibt, daß das Werk auf denselben Brettern geboten werden solle, »auf welchen gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet, und vor einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird«, so gehört schon die ganze Gutmütigkeit des deutschen Volkes dazu, um diese Anschuldigung, auf die sich Wagner's Wille gründete, ruhig hinzunehmen. Und wie, dasselbe Publikum, das in Theaterdingen einfach als frivole Masse taxiert wird, soll zum Dank für diese Einschätzung aufstehen wie ein Mann und sich für den Schutz erklären? Das Christentum verlangt nur, daß dem, der uns einen Schlag auf die rechte Backe gibt, auch die linke dargeboten wird, Wagner und seine Jünger verlangen mehr. Wir sollen die Züchtigung auch noch preisen, den Backenstreich als Losung auffassen: Unsere Frivolität verlangt, daß Parsifal nur in Bayreuth gegeben wird! Ob man von einer frivolen Masse ein derartiges »Überchristentum« verlangen kann? Wagner schreibt ferner: »nie soll der Parsifal auf irgendeinem andern Theater dem Publikum zum Amüsement dargeboten werden«. Wagner führt auch hier eine Sprache, für die einem großen Teil des deutschen Volkes, und nicht dem schlechtesten, das Verständnis fehlt, denn es gibt Hunderttausende, denen das Theater, und mithin eine Aufführung des Parsifal,

etwas anderes wie Amüsement bedeutet. Man hat bei Wagner eben sehr oft das Gefühl, als sei sein Ausgangspunkt für die Beurteilung des deutschen Theaterpublikums die künstlerische Hefe des Volks, statt die ernsten Männer und Frauen, für die andere große Künstler arbeiteten. Darüber, daß ein ernstes Werk in »unheiliger« Umgebung im Grunde genommen gar nicht leiden kann, so wenig, wie ein in sich geschlossener, ernster Mensch, ist Wagner nie zur Klarheit gekommen, und wenn ja, dann wollte er es nicht zugeben. Und wie, ist denn das Bayreuther Theater ein absolut heiliger Ort wie eine Kirche, das Theater, auf dem tags vor einer Parsifal-Aufführung die mit Haß entworfene Karikatur eines Stadtschreibers das Publikum ergötzte, ja vielleicht amüsierte?[1]) Wo fängt hier die absolute Grenze an, gibt es überhaupt eine solche? Bei Wagner ist alles, was mit dem heutigen Theater zusammenhängt, gemein, er will Parsifal vor der »gemeinen Opernkarriere« bewahren, teilweise in dem bewußten Streben, seine Werke als völlig jenseits der ganzen früheren Opernentwicklung hinzustellen, wieder eine Auffassung, die für die meisten nicht disputierbar ist. Wohin man immer blickt, man stößt immer wieder auf undisputierbare Gründe, und da es Wagner und seinen Jüngern nicht gelungen ist, uns einfach im Geiste Wagner's fühlen und denken zu lehren, so läßt sich unmöglich verlangen, daß wir uns unseres Selbsts lediglich im Interesse des Parsifal entkleiden und als Gegner eigener Überzeugungen und Anschauungen auftreten.

Zuletzt gibt es ja nichts Einfacheres und — Denkfauleres, als blindlings den Standpunkt Wagner's einzunehmen und seinen Willen, mag er beschaffen, undisputierbar sein wie er will, erfüllen zu wollen. Daß dies aber auch von denkenden Köpfen geschieht, zeigt ein anderes: Es stoßen hier zwei große Kunst- und mithin auch Weltanschauungen aufeinander, die Kunst als Persönlichkeitskultus und die Kunst als freier Ausdruck einer Menschheitsepoche. Die erste ist die moderne, sie bewertet das Individuelle von Künstlern und ihrer Werke bis ins Ungemessene, so daß sich ein moderner Künstler (A. Schönberg in dem Artikel: Parsifal und das Urheberrecht) zu dem Satz aufschwingen konnte: Es gibt außerhalb unseres Körpers kein einziges Eigentum, das so ganz Eigentum ist wie das geistige. Noch ein Goethe dachte hierüber vollständig entgegengesetzt (Eckermann, I, 16. Dez. 1828); er spricht aus, daß er Vorgängern fast jeder Art »Unendliches« verdanke, er fände es einfach lächerlich, von sich zu sagen, daß sein Eigentum ein absolutes sei. Dieser Ansicht huldigt man aber in Bayreuth betreffs Wagner in weitestem Maße. Läse man es auch heute nicht gedruckt und mit Ernst vorgetragen, daß es als »Forderung« gilt, »den großen Meister als eine nur in sich selbst beruhende Erscheinung, unberührt von allen Voraussetzungen und von Zeitströmungen darzustellen« (M. Koch, Richard Wagner, 1913, II, S. VIII), man würde es nicht mehr glauben. Von diesem Standpunkt aus ist der Parsifal natürlich das absolute Eigentum der Erben Wagner's.

Man darf auch anführen, daß die Geschichte ein Recht darauf hat, zu erfahren, wie auch dieses Werk die Probe auf die ihm innewohnende Lebenskraft besteht, wenn es in natürliche Verhältnisse gestellt wird. Das zu verhindern, erscheint mir ähnlich, wie wenn allzu sorgsame Eltern einen Sohn nicht in das gemeine Leben ziehen lassen wollen, weil er dadurch beschmutzt werden könnte. Ein mittelalterliches Sichabschließen geht heute denn doch nicht mehr an, und der Parsifal als Kunstwerk wird seine Erfahrungen im Leben machen müssen, wie es der Parsifal des Werkes getan hat. Wenn Wagner ferner darauf hinweist, daß der Parsifal deshalb nicht auf den gewöhnlichen Theatern aufgeführt werden dürfe, weil »die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind«, so führt er damit den gewichtigsten Grund an. Die Sache ist nun aber doch die, daß Hüter der christlichen Mysterien der Priesterstand ist, der hinter sich den Staat stehen hat. Wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß der Staat und der ganze deutsche Priesterstand es mit den christlichen Mysterien nicht ernst meinen; sehen sie aber keinen Grund ein, offiziell Aufführungen des Parsifal glattweg zu verbieten, auf Grund einer Profanierung der Mysterien, so geben sie damit zu, daß eine Gefahr, die Mysterien des Christentums würden entweiht, nicht wirklich existiert. England ist auf diesem Gebiet vorsichtiger gewesen, als es alle biblischen Dramen usw. von der Bühne

1) Wenn in Aufführungen der Meistersinger in Bayreuth zu Reinhardt'schen Regie-Stücklein gegriffen wird, z. B. sich die Lehrbuben verstecken, um schadenfroh die Szene zwischen Sachs und David zu beobachten, so dient derartiges weit mehr dem Amüsement als den wahren Absichten des Kunstwerks.

ausschloß; der Parsifal gehört zwar nicht dazu, aber es soll damit angedeutet werden, daß Deutschland und überhaupt die anderen Länder Europas von jeher in dieser Frage einen anderen Standpunkt zur Bühne einnahmen.

Noch einiges wäre anzuführen, was in bisherigen Erörterungen über diese Frage noch wenig oder gar nicht berührt worden ist. Mir scheint auch, daß sich ein Ausnahmewerk wie Parsifal auch auf der Grundlage natürlicher Verhältnisse eine Ausnahmestellung erringen wird. Liegt die Sensation hinter ihm, an deren Steigerung die Bewegung zugunsten des Parsifalschutzes stärksten Anteil hat[1]), so kehrt das Werk entweder von selbst nach Bayreuth zurück oder aber man führt es nur zu bestimmten Zeiten, etwa in der Charwoche, auf. Das wäre vor allem zu wünschen und hätte auch beizeiten von Bayreuth angestrebt werden können. In etwa sechs Jahren nach der Freigabe dürfte die ganze Frage nur noch historische Bedeutung haben.

A. H.

Brenet, Michel. Haendel. Biographie critique. En «Les musiciens célèbres». 8⁰, 126 S. Paris, H. Laurens, 1912.

Die Biographie verfolgt nur orientierende Zweck, ein persönliches Verhältnis zu Händel fühlt man nicht. Gelöst ist die Aufgabe an und für sich geschickt.

Daffner, Hugo. Salome. Ihre Gestalt in Geschichte u. Kunst. Dichtung — bildende Kunst — Musik. Mit einer Radierung v. Wilh. Thöny, mit 2 Beilagen, 26 Taf. u. 200 Abbildgn. Lex. 8⁰, VIII, 406 S. München, H. Schmidt, 1912. ℳ 12,—.

Gaartz, Hans. Die Opern Heinrich Marschner's. Gr. 8⁰, VII. 100 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 3,60.

Grünberg, Max. Führer durch die Literatur der Streichinstrumente (Violine, Viola, Cello, Baß). Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 3,—.

Jahn, Artur. Die Grundlagen der natürlichen Bogenführung. Leipzig, Breitkopf & Härtel. ℳ 3,—.

Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen. 1. Bd. Mädchenjahre. 1819 bis 1840. 5., aufs neue durchgeseh. Aufl. Gr. 8⁰, IX, 431 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 9,—.

Louis, Rudolf. Die deutsche Musik der Gegenwart. 3. verm. u. verb. Aufl. 8⁰, 337 S. München, G. Müller, 1912. ℳ 3,—.

Lyser, Joh. Peter. Musikalische Novellen. Hrsg. von L. Frankenstein. Berlin-Wilmersdorf, Hausbücher-Verlag H. Schnippel. ℳ 3,—.

Mitteilungen f. die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. von Fritz Rückward. 34. Heft IV. Folge, 2. Heft. Novbr. 1912. (S. 37—72.) 8⁰, Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1912. ℳ 1,50.

Ordenstein, Heinrich. Führer durch die Klavierliteratur. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Preibisch, W. Hallisches Musikbüchlein. Mit einem Anhang über das Leipziger Musikleben. 16⁰, IV u. 106 S. m. 4 Taf. Halle, H. Hothan, 1912. ℳ —,50.

Report of the fourth Congress of the International Musical Society. (London, 29th May-3rd June, 1911.) Gr. 8⁰, VIII and 427 S. London, Novello and Co., 1912.

Erst der Kongreßbericht läßt naturgemäß einen ordentlichen Einblick in die geleistete Arbeit des Londoner Kongresses tun, die man verschieden bewerten kann, nichtsdestoweniger in manchen Teilen bedeutend ist. Der Bericht faßt alles zum Kongreß Gehörige zusammen, man findet nicht nur sämtliche Programme der musikalischen Veranstaltungen, sondern auch die Reden, die bei den offiziellen Gelegenheiten gehalten wurden. Was den wissenschaftlichen Teil betrifft, so liegt es nahe, daß in diesem Kongreß Deutschland vor England und auch Frankreich zurücktritt. Die von Dr. Maclean getroffene Anlage kommt naturgemäß England am meisten entgegen, sofern von allen Vorträgen englische Auszüge im Zusammenhang gegeben sind, nach denen man sich rasch und sicher orientiert. Die Zahl der Vorträge ist bedeutend kleiner wie im vorletzten Kongreß, der Wert der Berichte besteht indessen nicht zum wenigsten darin, daß die meisten Vorträge voll-

1) Der Versuch, die Frage zu einer Angelegenheit des ganzen deutschen Volkes zu machen, muß als völlig gescheitert angesehen werden. Wie sollen sich die breiteren Klassen für etwas ins Zeug legen, überhaupt nur interessieren, was sie gar nicht kennen? In Leipzig fanden in letzter Zeit mehrere Veranstaltungen, davon eine im Alten Theater statt; das Interesse, d. h. der Besuch war sogar überraschend gering.

ständig mitgeteilt sind, so daß, trotz Fehlens der Diskussionen, der Umfang bedeutend geworden ist. Für die viele Arbeit, die hinter der Herausgabe eines derartigen Kongreßberichtes liegt, ist denn auch unsere Gesellschaft dem Herausgeber Dr. Maclean zu wärmstem Danke verpflichtet.

Röckl, Seb. Ludwig II. u. Rich. Wagner. 1. Teil. Die Jahre 1864 u. 1865. 2., neubearb. u. verm. Aufl. Mit einem unveröffentlichten Porträt Richard Wagner's aus d. J. 1865, ein. doppelseit. Gruppenbild aus Wagner's Münchener Zeit u. mehreren (5) Fksms. Gr. 8⁰, IV, 246 S. München, C. H. Beck, 1913. ℳ 4,—.

Schaefer, K. L. Musikalische Akustik. Mit 36 Abb. Sammlg. Göschen. Zweite, neubearbeitete Auflage. Kl. 8⁰, 144 S. ℳ —,80.

— Einführung in die Musikwissenschaft auf physikalischer u. psycho-physiologischer Grundlage. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Schellenberg, Ernst Ludw. Fünf Briefe an Emanuel Tönemeier, einen Musiker, von einem Dilettanten. 8⁰, 55 S. Leipzig, R. Eichler, 1912. ℳ —,60.

Schjelderup, Gerh. Richard Wagner u. seine Werke. Ein Volksbuch. 8⁰, VIII, 641 S. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1913. ℳ 5,—.

Schreyer, Johs. Beiträge zur Bach-Kritik. 2. Heft. 8⁰, 75 S. Leipzig, C. Merseburger, 1913. ℳ 1,—.

Stieglitz, Olga. Einführung in die Musikästhetik. Gr. 8⁰, VIII, 171 S. m. Fig. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf., 1912. ℳ 3,50.

Stumpf, Carl, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. 6. Heft. Leipzig, A. Barth, 1912. ℳ 5,—.

Wir können mit Freude feststellen, daß das 6. Heft sehr bald seinen Vorgängern nachgefolgt ist. Wolfgang Köhler berichtet über die hin und her schwankenden wissenschaftlichen Erörterungen der Formanten- oder Mundtontheorie und neigt mit andern zu der Ansicht, daß der Formant von der Stimmnote unabhängig sei. Die Vokaltheorie wäre demnach in ihren Wurzelenden noch immer nicht erforscht. In der zweiten Teilarbeit werden die Beziehungen der Vokale zu den einfachen Tonempfindungen erläutert. Verf. kommt zu dem aufsehenerregenden Schluß, daß die Qualität des einfachen Tones sich nicht mit der Tonhöhe deckt. Die Beweise dazu sind jedoch noch nicht abgeschlossen. Karl L. Schaefer schreibt über Variations- und Unterbrechungstöne und will diese, entgegen anderer Meinungen, als nicht existierend aus der Nomenklatur der sekundären Klangerscheinungen gestrichen haben. C. Stumpf und E. v. Hornbostel fassen in ihrer Arbeit über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst die geringen Ergebnisse zusammen, die wir bis heute über exotische Musik gewonnen haben. Den bedeutendsten Beitrag stellt wieder Meister Stumpf mit seinen Spezialstudien über Konsonanz und Konkordanz, deren Studium nicht genug empfohlen werden kann. Auch die letzte Arbeit »Differenztöne und Konsonanz« beschäftigt sich mit demselben Gegenstand. Die »Beiträge« bilden für den Musikkundigen einen eisernen Bestand der Musikforschung und können m. E. nicht mehr entbehrt werden. L. Riemann.

Wallner, Bertha Antonia. Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. u. 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit. Mit einer Abbildung in Autotypie, literarischen u. Notenbeilagen. VIII u. 546 S. München, J. J. Lentner, 1912. ℳ 12,—.

Die Verfasserin ist mit einer kleineren Abhandlung über Seb. Virdung (Kirch.-mus. Jahrbuch 1911) schon einmal vor die Öffentlichkeit getreten. Da war es ihr geglückt, zum erstenmal eine authentische Nachricht über die vielgerühmte und vielfachen (falschen) Vermutungen preisgegebene 36stimmige Motette von Ockeghem zu bringen. Nunmehr liegt in einem stattlichen Bande ihr eigentliches Erstlingswerk vor uns, eine hochbedeutsame Arbeit über notentragende Steintische und Steintafeln. Die musikalischen Denkmäler der Steinätzkunst bilden eigentlich nur den Rahmen, in welchen sich die verschiedensten Beiträge zur Musikgeschichte des 16. und des beginnenden 17. Jahrhunderts einfügen. Jedes dieser Kunstwerke ist nämlich außer einer genaueren Beschreibung insbesonders untersucht nach ihrem Verfertiger, Besteller und Besitzer; und dabei wird natürlich des darauf verherrlichten Komponisten und seines Tonwerkes gedacht und vor allem der Umstände, welche die Wahl der auf den Tafeln befindlichen Gesänge bedingten. Und gerade dieser letztere Punkt erweist sich für vorliegende Untersuchungen als besonders fruchtbar. Auf dem Untertitel liegt also der Haupt-

nachdruck und der Wert des Buches Dabei lag es im Gegenstande selbst, daß Grenzgebiete mehr, als es sonst in musikwissenschaftlichen Arbeiten üblich ist, berücksichtigt wurden; da nehmen wiederum die aufgerollten Spezialfragen aus der Kirchengeschichte und Liturgie einen breiteren Raum ein.

An der Spitze des Buches stehen einleitende Bemerkungen über die Steinätzkunst, deren Anfänge, Pflegestätten, Künstler und Technik. Es ließen sich auf Grund umfangreicher Nachforschungen 10 bzw. 11 solcher Liedertische und Notentafeln nachweisen. Das früheste uns erhaltene Denkmal der Steinätzkunst, welches einen Gesang trägt, ist die Notentafel von 1550, heute im Maximilian-Museum in Augsburg befindlich; sie gibt Anlaß über Sixt Dietrich, Sigm. Salminger und den Drucker Phil. Ulhard — zumeist in kompilatorischer Weise — zu berichten. Dann kommt die Verf. auf zwei nicht mehr vorhandene und nur archivalisch nachweisbare Liedertische zu sprechen. Die Untersuchungen über den Liedertisch von 1575, welcher einen Senfl'schen Gesang trägt, haben zumeist bibliographischen Charakter und decken die Quellen für die Komposition, den Text und die Melodie auf und stellen sich als Beiträge zur Senfl-Forschung dar. Der Liedertisch von 1589, ehemals im Besitze der Erzherzogin Maria von Österreich, einer geborenen Herzogin von Bayern, gibt Anlaß eingehend über Kunst und Musik am erzherzoglichen Hof in Graz und die dortige Hofkapelle zu berichten. Auf Grund des Briefwechsels der Erzherzogin mit ihrem Bruder Wilhelm V. von Bayern zeichnet die Verf. mit feinem psychologischen Verständnis und warmer Liebe ein Charakterbild von dieser hohen, außerordentlichen Frau und deckt auch die Musikbeziehungen zwischen Graz und München auf, erschließt hiebei auch völlig neues Material zur Lebensgeschichte Orlando di Lasso's. Die Rundtafel von 1590, ursprünglich im Besitze des Passauer Bischofs Urban von Trenbach, behandelt wieder die Beziehungen des Passauer Hofes zum Münchener Hof und besonders zu Orlando, ferner die in Passau wirkenden italienischen Einflüsse. Im Anschluß an das 1. Buch der Madrigale von Ingegneri wird auf diesen Meister als Chromatiker verwiesen und ergeben sich Ausblicke auf Monteverdi's Kunst. Die Untersuchungen, welche sich an die beiden Rundtafeln von 1591 anknüpfen, sind, sowohl was ihren Inhalt als ihre Behandlungsweise betrifft, der Glanzpunkt des ganzen Buches. Hier kommen ausführlich zur Sprache die Musikbeziehungen zwischen München und Rom, den Stätten von Orlando's und Palestrina's Wirken, und der Austausch von Kompositionen zumeist dieser genannten Meister; vermittelt wurden sie in der Hauptsache durch Kardinal Otto Truchseß von Waldburg, Bischof von Augsburg, und schließen sich ferner an die in München vorgenommenen nachtridentinischen liturgischen Reformen an. Die andere, aus 1591 stammende Tafel, welche einen Kantus für die Amberger Ratswahl trägt, ist ein Denkmal, welches von den sturmbewegten Tagen der großen abendländischen Kirchentrennung, von langwährenden Glaubenskämpfen in Amberg und der Oberpfalz erzählt. Musik- und Schulgeschichte Ambergs, Wechselbeziehungen zwischen Amberg und Heidelberg, Seb. Virdung, Gg. Forster, K. Othmeyr und W. Schmeltzel, Organist Gastritz, Amberger Stadtpfeifer, dramatische Aufführungen in der Stadt, Dedikationen an den Stadtrat, das sind die Punkte, welche hier behandelt werden und von einer ehemaligen Blütezeit dieser Stadt Kunde geben. Daran schließen sich noch literarische und religionsgeschichtliche Abhandlungen über die deutschen Verse auf diesen beiden Tafeln. Die Tafel von 1597, welche, aus dem calvinistischen Heidelberger Hof (Schloß in Neumarkt) stammend, einen Hugenottenpsalm trägt, geht auf den Calvinismus und dessen Stellung zur Musik, auf Entstehung und Weiterentwicklung des Hugenottenpsalters ein, ferner auf Calvin's Musikästhetik und die Stellung der Tonkunst in seinem Gottesdienst, endlich auf die bedeutendsten Bearbeiter dieses Psalters. Die Rundtafel von 1599 weist auf das Musikleben am Württembergischen Hof hin, besonders auf Gioseffo Biffi und auf die Musikbeziehungen zu München. Endlich der Tisch von 1610, ursprünglich im Besitze des Grazer Erzherzogs Ferdinand, späteren Kaiser Ferdinand II., führt die Untersuchungen über die Grazer Kapelle, welche sich an den aus 1589 stammenden Liedertisch anknüpfen, wieder weiter, bis hinauf zur Verlegung der Grazer Kapelle nach Wien. Den Ausgangspunkt der Untersuchungen bilden aber immer die auf den Tafeln befindlichen Kompositionen. An ihnen, gleichsam als an Haupttypen, wird fast das ganze Gebiet der Chorlyrik des 16. Jahrhunderts durchmessen. Der unter dem Banne der Niederländer stehende Kanon (Sixt Dietrich), das ältere deutsche Lied (Senfl), das spätere motettische Ge-

gesellschaftslied (O. di Lasso), französisches Chanson und italienisches Madrigal, Realismus und Idealismus der Liedkunst des 16. Jahrhunderts verkörpernd, das deutsche katholische, sowie das protestantische Kirchenlied, die feierliche Motette des römischen Meisters Palestrina und die andere des lutherischen Tonsetzers, der ernste Psalmengesang der Calvinisten, und schließlich noch ein »instrumentaler« Chorgesang, der einen Abschluß der alten und zugleich ein Präludium der neuen Zeit bildet, dies alles zieht an unserem Geiste vorüber.

Hiemit ist in kurzen Strichen und Schlagwörtern der reiche Inhalt des Buches in etwas angedeutet. Und alles ist in mustergültiger Weise behandelt, sowohl was Fleiß und Sorgfalt als auch Verständnis, historische Treue und künstlerisches Feingefühl anbelangt. Nur will es dem Referenten scheinen, als wäre bei mehrmaliger Erwähnung der englischen Schauspielgesellschaften am Platze gewesen hinzuweisen auf die Bedeutung, welche diese für die spätere dramatische Musik in Deutschland gewinnen sollten. Ferner erklärt sich das, was Verf. an H. L. Haßler's Messen merkwürdig findet, wohl dadurch, daß er eben als Protestant der katholischen Messe und ihrem religiösen Gehalt und der die alten Meister bei der Meßkomposition beherrschenden Idee ferne steht; wie er protestantische Gesänge im homophonen Satz bearbeitete »auf gleichmäßige Manier, nicht zwar der subtilen und großen Kunst nach, sondern als für einfältige christliche Herzen«, so machte er es auch bei der Meßkomposition; doch dies bedeutet eine vollständige Verkennung der Verhältnisse. H. L. Haßler setzt die Gemeinde an Stelle des liturgischen Chores. Endlich finden sich stilistische Züge, welche hier als spezifisch Haßlerisch angesprochen werden, auch schon vorher bei anderen aus Italien kommenden und in Deutschland wirkenden Meistern, z. B. bei Jacobus de Kerle. — Da die musikalischen Denkmäler der Steinätzkunst auf eine spezifisch bayerische und weiterhin süddeutsche Kunst hinweisen, ferner auch die bayerischen Archive die meisten und ergiebigsten Originalquellen lieferten und die Beziehungen der bayerischen Höfe (München und Heidelberg) und Städte zur Kunst im Vordergrunde stehen, so ist das Buch zunächst als ein Beitrag zur Musikgeschichte Bayerns zu betrachten und ist ihm der Wert eines Quellenwerkes zuzuerkennen. Die Angabe einer reichlichen Spezialliteratur bei jeder einzelnen berührten Frage, eine sehr gut gearbeitete Inhaltsübersicht und ein genauer Index erleichtern die Benützung und erhöhen die Brauchbarkeit des Buches.

O. Ursprung.

Weber, Max Maria von. Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild. Hrsg. v. Rud. Pechel. Lex. 8⁰, XVIII, 524 S. mit 17 [15 Bildnis-] Taf. u. 2 Fksms. Berlin, G. Grote, 1912. *M* 10,—.

Anzeige von Musikalien.

Calmus, Georgy. Zwei Opernburlesken der Rokokozeit: Télémaque. Parodie von Le Sage (Paris 1714). The beggar's Opera von Gay und Pepusch (London 1728). Zum ersten Male mit der Musik hrsgb., übersetzt und eingeleitet von G. Calmus. Lex. 8⁰, XL u. 223 S. Berlin, in Kommission von L. Liepmannssohn, 1912. Subskriptionspreis bis 31. März: *M* 10,—, später *M* 14,—.

Landshoff, Ludwig. Alte Meister des Bel canto. Eine Sammlung von Arien aus Opern und Kantaten, von Kanzonen, Kanzonetten, Opern- u. Kammerduetten. Für den praktischen Gebrauch hrsg. von L. Landshoff. Leipzig, C. F. Peters.

Monteverdi, Claudio. 12 Madrigale, hrsg. von Arnold Mendelssohn. Leipzig, C. F. Peters.

Rosetti, Anton. Ausgewählte Sinfonien. Eingeleitet u. hrsg. von C. Kaul. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. XII, 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912 (bis dahin nur für Mitglieder erschienen).

Schering, Arnold. Perlen alter Kammermusik. 2. Folge. Instrumentalsuiten deutscher Meister aus den Programmen der Akademischen Musikaufführungen in Leipzig. Nr. 1. J. H Schein, Suite aus d. Banchetto musicale. J. P. Krieger, Suite aus der »Lustigen Feldmusik«. J. Pezel, Suite a. d. Delitiae musicales. J. Rosenmüller, Suite a. d. »Studenten-Musik«. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf. Part. *M* 1,—, 1,50, 2,—.

Steffani, Agostino. Ausgewählte Werke. Dritter Teil (2. Bd. der Opern). Hrsg. von Hugo Riemann. Denkmäler der Tonkunst in Bayern. Jahrg. XII, 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912 (bis dahin nur für Mitglieder).

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung vom 20. Oktober sprach Herr Dr. Curt Sachs über die »Prinzipien der Instrumentengeschichte«. »Nach einer einleitenden Betrachtung über die Klassifizierung der Tonwerkzeuge, in der namentlich Front gemacht wurde gegen die Heranziehung der Spielart als höheres Teilungsprinzip, wandte sich der Vortragende zur Darstellung einiger hervorstechender Fälle, in denen die Spielart Verbindungsfäden aufdeckt, die sich zwischen zeitlich und räumlich weit entfernten Kulturbereichen knüpfen. Er wies auf die merkwürdige Übereinstimmung hin, die zwischen der Art besteht, wie die Saiten der altnordischen Tannenharfen mit den Fingernägeln statt mit den Fingerkuppen verkürzt werden und dem auffälligen Plektrum auf dem Verkürzungsfinger des kotospielenden Japaners, ferner auf die Manier, bei Lauteninstrumenten nicht nur die Saite, sondern auch die Decke zu schlagen und machte geltend, daß dieser Brauch, der sich von Ostasien westlich bis nach Spanien hin verfolgen läßt, wahrscheinlich auf eine gemeinsame uralte Tradition zurückgeht; es sei leicht möglich, daß ein großer Teil der lautenartigen Instrumente unmittelbar auf die Trommel zurückgehe. Eine wichtige Unterstützung findet diese Anschauung in der Tatsache, daß sehr viele Sprachen, die sonst zahlreiche Instrumentenbezeichnungen besitzen, Trommel und Laute mit dem gleichen Wort benennen. Sachs stellte von diesem Punkte aus eine breitere Untersuchung über die philologische Methode in der Instrumentengeschichte an. Er gab einen Kanon für die Etymologien der Instrumentennamen innerhalb der indogermanischen Sprachfamilie und wies an der Hand einiger neuen von ihm beigebrachten Herleitungen, nämlich derjenigen der Wörter Fiedel, Glocke, Campana und Nola die außerordentliche Bedeutung der Philologie für die Aufstellung der Herkunfts- und Entwicklungsgeschichte der Instrumente nach. Der Vortragende verkannte indessen nicht die großen Gefahren, die in einer unvorsichtigen Handhabung dieser Methode liegen. In ähnlicher Weise beleuchtete er die Beziehungen der Instrumentenkunde zur Literatur und zur Kunstgeschichte. Den Beschluß machten Ausführungen über die folkloristische Seite der Instrumentengeschichte. Sachs behandelte hier namentlich die Frage, inwieweit man das Recht habe, die Wahl oder Verwerfung einzelner Instrumente zu bestimmten Zwecken durch die Völker auf ästhetische Gesichtspunkte zurückzuführen. In der Mehrzahl der Fälle, so führte er aus, handelt es sich nicht um eine willkürliche Wahl, sondern um einen inneren Zwang, unter dem Drucke uralter, längst vergessener abergläubischer Vorstellungen. An mehreren Beispielen, wie Trompeten und Glocken, zeigte der Vortragende, daß wir modernen Abendländer selbst, ohne es zu wissen, die Kontinuität jener Überlieferungen wahren und dem Beharrungsgesetz unsern Tribut zahlen«.

Über Mendelssohn's Eintreten für Händel, insbesondere über dessen zustandegekommene und beabsichtigte Umarbeitungen Händel'scher Oratorien sprach Herr Prof. Dr. W. Altmann, dem außer gedruckten Briefen Mendelssohn's, auch einige ungedruckte an den Simrock'schen Verlag zur Verfügung standen. Der Vortrag gelangt demnächst in der Zeitschrift »Die Musik« zum Abdruck, sodaß auf eine nähere Wiedergabe des Inhalts verzichtet werden kann. An der sich anschließenden Diskussion, welche vor allem die Frage behandelte, ob und wie ein Ersatz der Orgel vorzunehmen sei, beteiligten sich die Herren Max Schneider, Prof. Dr. Max Seiffert, der Vorsitzende Prof. Dr. Joh. Wolf und Dir. Dr. Zelle.

In dem am 25. November abgehaltenen Diskussionsabend berichtete Herr Max Schneider über Ortiz und die instrumentale Praxis des 16. Jahrhts. Anknüpfend an die von ihm vorbereitete Neuausgabe des Tratado von Diego Ortiz, der demnächst als erster Band der Publikationen der Ortsgruppe erscheinen wird, führte er in den Inhalt und die Bedeutung der Ortiz'schen Schrift ein und gab einen Überblick über die darin berührten mannigfachen Fragen der Verzierungs-

und Begleitungskunst und des Zusammenwirkens instrumentaler und vokaler Kunstübung. Prof. Dr. Joh. Wolf wies weiterhin auf die geschichtliche Bedeutung des von Massimo Trojano überlieferten Berichts über musikalische Festaufführungen am Münchener Hofe hin und behandelte sodann das von Ernest Closson herausgegebene Manuscrit de Basses Dances, wobei er die Vermutung äußerte, daß die in der überlieferten Niederschrift rätselhaft erscheinende Melodieform der Tänze erst durch das Mittel der Diminution die endgültige rhythmische Fassung erhalten habe. Schließlich besprach Herr Dr. Kurt Rotter das vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht unternommene Quellenwerk zur Volksmusik in Österreich und gab Nachricht über Organisation und Stand der Sammelarbeit.

Herm. Springer.

Bruxelles.

La première séance du groupe bruxellois de le Section belge de la S. I. M. (année 1912-1913) a en lieu le lundi 9 décembre. Organisée par M. le prof. J.-Joachim Nin, elle était consacrée aux «Italiens d'autrefois» et comportait des pièces pour piano, pour chant, et pour violon et piano, admirablement choisées et groupées. M. Nin exécuta, avec le talent raffiné qu'on lui connait et tacte la ferveur d'un passionné de musique ancienne, deux sonates de D. Scarlatti, tirées de l'édition Ricordi (nos 10 et 132), la Xe sonate de Domenico Paradisi (1710-1792) et la VIe de Ferdinando Turini (1749-1812). Mlle Julia Demont chanta, avec une style et un sens parfait de l'expression juste, des airs de Cavalli, Carissimi, Stradella, Lotti, Caldara et D. Scarlatti. M. Blanco Recio, violiniste de bonne école, au son pur et plein, au coup d'archet vigoureux et sûr, joua, dans un sentiment très pur et empreint du plus noble classicisme, des sonates de Vivaldi, Veracini et Tartini (*Trille du Diable*), dont M. Nin exécuta le partie de piano.

Ch. v. den Borren.

Leipzig.

Zur Vorbereitung für die Aufführung des Händel'schen »Judas Maccabaeus« durch den hiesigen Bachverein sprach Dr. Alfred Heuß in der Novembersitzung über das Thema: »Händel's Judas Maccabaeus und seine Bearbeitungen durch Fr. Chrysander und H. Stephani«. Dr. Heuß ging das Werk textlich im einzelnen durch (zur beabsichtigten näheren musikalischen Besprechung reichte die Zeit nicht), faßt aber die Kritik des Textes in folgende Worte: »Der dem Oratorium, d. h. Morell's Text gemachte Vorwurf, daß er wegen der Repetitionshandlung (die Juden müssen zweimal in den Krieg ziehen) dramatisch verfehlt sei, beruht auf einem starken Verkennen der Absichten des Textdichters. Ausgangspunkt für das Verständnis sind die beiden Siegesfeiern im zweiten und dritten Akt, die vollständig verschieden angelegt sind, was man noch klarer erkennt, wenn man die Originalgestalt des Oratoriums betrachtet. Ihr fehlen im 2. Akt der Chor: Zion hebt ihr Haupt empor, und im 3. Akt der berühmte Gesang zur Begrüßung des Judas: Seht, er kommt. Während in der ersten Siegesfeier Judas allein mit den verschiedensten Mitteln (in gehäuften Solis und Chören) geradezu maßlos gefeiert wird, so daß sich Judas selbst veranlaßt sieht, die nur ihm geltenden Lobeshymnen zu unterbrechen und ausdrücklich auf Gott hinzuweisen, dem allein die Ehre gebühre, wendet sich in der zweiten Siegesfeier das innerlich geläuterte Volk — welchem Zweck der ganze zweite Teil des zweiten und der erste Teil des dritten Aktes dienten — sofort in einem Preischor an Gott und unterläßt es — in der Originalfassung — sogar, den Sieger zu begrüßen, was Händel in späterer Zeit als zu doktrinär empfunden und deshalb die Siegerbegrüßung eingelegt hat. Judas selbst spricht nach dem Preischor auf Gott seine Freude über das jetzige Verhalten des Volkes aus, der denkbar schärfste Gegensatz zu seiner Äußerung nach den übertriebenen, ihm allein geltenden Lobeshymnen der ersten Siegesfeier. Hierin, in der maßlosen, geradezu heidnisch anmutenden Heldenverehrung liegt auch die Verschuldung des Volkes, das denn auch zu seiner inneren Läuterung eine zweite Prüfung nötig hat. So ist in diesem Oratorium das

Volk der eigentliche dramatische Faktor, so wichtig auch die Person des Judas Maccabäus und — seines Bruders Simon für das Werk sind«. Diese beiden Gestalten wurden vom Referenten noch des Näheren charakterisiert, wobei besonderer Wert auf den Humor von Judas gelegt wurde, der ihn erst zum wirklichen Volkshelden par excellence mache. Auf Grund dieser Erklärung des Textes Morell's kritisierte der Referent die Bearbeitungen von Chrysander und Steffani, und verurteilte letztere durchaus, da sie sich auf dem Irrtum, daß die »Repetitionshandlung« eine große Schwäche des Werkes bedeute, aufbaue. Die Bearbeitung zerstöre, indem sie die Handlung vereinfacht, den Organismus des Werkes völlig und sei dem Gewalttätigsten zuzurechnen, was jemals auf diesem Gebiete geleistet worden sei. Aber auch Chrysander, der die »Repetitionshandlung« beibehielt, habe das tiefere Verständnis des Werkes unmöglich gemacht; entscheidende Chöre in den beiden Siegesfeiern seien ausgebrochen, und als starken Mangel empfinde man es, daß Judas im dritten Akt gleichsam in der Versenkung verschwunden sei, obgleich ihm noch eine sehr wichtige Mission zuerteilt sei.

In der folgenden Diskussion wandte sich dann unser Vorsitzender Dr. Arn. Schering gegen den Kern der Heuß'schen Darlegungen, indem er das Vorhandensein der vom Vortragenden entwickelten angeblich treibenden Grundidee in Frage stellte und auf eine einfachere natürlichere Auslegung des Oratoriums drang. Der erste Akt des Oratoriums weise weder im Text, noch in der Musik auf die Notwendigkeit einer »Läuterung« des Volkes, das von Anfang an als glaubensstark und gottergeben geschildert und von Händel auch musikalisch so dargestellt werde. Ein willkürliches Umstellen von Stücken zum Zwecke einer »Dramatik um jeden Preis« mißbilligte auch Schering. Dr. Heuß faßt den Kern seiner Erwiderung in die Worte: Es widerstrebe allerdings sämtlichen menschlichen Erfahrungstatsachen, daß ein Mensch, ein Volk, das in Zeiten der Not sich inbrünstig zu Gott wende und im tiefsten Sinne gottergeben sei, in Zeiten, da es ihm wieder gut geht, sein Verhältnis zu Gott wieder leicht nehme und je nachdem in seinem Leichtsinn sich gegen Gott vergehe . . .

Eine Einigung in den strittigen Punkten konnte nicht erzielt werden. — Seine Auffassung über den »Judas Maccabäus« hat Heuß in dem Programmheft des Leipziger Bachvereins näher dargelegt. **Max Unger.**

Wien.

Die Ortsgruppe eröffnete ihre Tätigkeit am 27. November mit einem Vortrag des Herrn Dr. Wilhelm Fischer »Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform«, der Resultate enthielt, die auf Grund von Studien auf dem Gebiete der vorklassischen Sinfonie gewonnen wurden. Der Referent stellte folgenden Auszug zur Verfügung:

Unter »Sonatenform« ist nicht die zyklische Anordnung der Einzelsätze, sondern die Architektonik des 1. Allegrosatzes der Sonate verstanden. Als Beispiel für einen solchen dient der erste Satz einer *D* dur-Sinfonie von Matthias Georg Monn (Dm. d. Tk. i. Öst. XIX, 2, S. 1ff., komponiert kurz vor 1750). Das Stück, zweiteilig mit Wiederholungen, zeigt Exposition, Durchführungsteil und Reprise deutlich ausgebildet. Die Exposition enthält einen viertaktigen, abgeschlossenen Hauptsatz, dann einen längeren Überleitungssatz in Sechzehntelbewegung, der gleich anfangs mit Hilfe der »Quintschrittsequenz« zur Dominante moduliert und in dieser Tonart nachdrücklich kadenziert. Daran schließt sich der Seitensatz, eine auf der Quintschrittsequenz aufgebaute melodische Sequenz in der Mollvariante der Dominante mit modifizierter phrygischer Kadenz. Den Abschluß bildet ein durch Taktwiederholung charakterisierter Epilog mit einer in der Zeit häufigen unisonen Schlußformel. Die Durchführung beginnt mit dem Hauptsatz in der Dominante und moduliert unter motivischer Benutzung des Überleitungssatzes mit Hilfe der Quintschrittsequenz zur Paralleltonart *h* moll, auf deren 5. Stufe ein Halbschluß stattfindet; ein melodisch neuer, aber auch auf Taktwiederholung gegründeter Epilog führt zur nachdrücklichen, durch eine kleine Koda bekräftig-

ten *h*moll-Kadenz. Die Durchführung stellt sich somit als »modifizierte«, bzw., da der Seitensatz darin nicht auftritt, als »kontrahierte Exposition« dar. Eine von der 2. Violine ausgeterzte kurze Baßfigur führt zur Reprise in der Grundtonart. Die Reprise ist »vollständig« und »getreu«, das heißt, sie bringt das gesamte melodische Material der Exposition in der originalen Reihenfolge. Die Wahrung der Grundtonart wird auf eine sehr einfache Weise bewerkstelligt: die Sequenz, die in der Exposition auf der Tonika beginnend, zur Dominante führt, wird in der Reprise auf die Subdominante plaziert und endigt somit auf der Tonika. Der Seitensatz steht natürlich in der Variante der Grundtonart.

Dieser Sonatensatztypus mit all seinen Merkmalen ist um 1750 sehr häufig; nur die Angliederung der Reprise an die Durchführung geschieht nicht immer so abrupt, sondern es finden sich oft längere oder kürzere sequenzierende Rückleitungen, die von der Kadenz der Durchführung zu einem Halbschluß auf der 5. Stufe der Grundtonart führen, worauf die Reprise einsetzt. In diesen Fällen ist die Rückleitung natürlich als Teil der Durchführungspartie anzusehen.

Der geschilderte Typus findet sich, der Sachkenntnis des Vortragenden nach, zum ersten Male in einer der zwölf um 1731 komponierten Triosonaten von Pergolesi (Nr. 2, *B*dur, 1. Satz). Der imitatorisch gearbeitete Moll-Seitensatz tritt hier sehr markant hervor. Die Mehrzahl der anderen ausgeführten, nicht fugierten Allegro-Sätze in Pergolesi's Sonaten ist ganz ebenso gebaut, nur fehlt überall ein Seitensatz. Diese seitensatzlose Sonatenform ist schon 10 Jahre vorher mit allen ihren Eigentümlichkeiten anzutreffen, nämlich in J. S. Bach's zweistimmiger Invention in *E*dur (um 1720 entstanden). Wir sehen hier eine aus geschlossenem Hauptsatz, Überleitungssatz oder »Fortspinnung« (Quintschrittsequenz) und kurzem Epilog gebildete Exposition, eine modifizierte Exposition als Durchführung (Schlußkadenz in der Dominantparallele *gis*moll) und eine abrupt angegliederte vollständige und getreue Reprise, allerdings mit im doppelten Kontrapunkt vertauschten Stimmen.

Über die Provenienz der einzelnen Merkmale des Bach'schen Formtypus läßt sich konstatieren: Die Ausgestaltung der Durchführung als modifizierte Exposition mit nachdrücklicher Kadenz stammt wohl ebenso wie die Zweiteiligkeit mit Wiederholungen aus den Tanzsätzen der Suite, doch finden sich für die erstere Eigentümlichkeit auch in den 2. Soli Vivaldi'scher Konzertsätze und nach deren Schema gebauter Arien Analoge. Die vollständige und getreue Reprise kommt in Seitensätzen äußerst selten vor; ihre Anwendung geht wohl auf die zahlreichen da capo-Formen (Scarlatti-Arie, Vivaldi-Konzert, Rondo) zurück. Die zur Dominante hinzielende Modulationsrichtung der Exposition trifft man in den 1. Teilen der Seitensätze ebenso, wie in den ersten Soli vieler Vivaldi'scher Konzertsätze und analog gebauter Arien an. Die melodische Struktur der Exposition (Hauptsatz, sequenzierende Fortspinnung, kurzer Epilog) läßt sich geradezu als Hauptkonstruktionsprinzip barocker Melodik, die Tanzmelodik ausgenommen, bezeichnen; zahllose Konzert- und Arienritornelle, in kleinem Maßstabe auch Fugenthemen, sind so gebaut. Diese Art Melodiebau hat sich im Verlaufe des 17. Jahrhunderts aus den melodischen Gebilden entwickelt, die bald nach 1600 aus der »Monodisierung« polyphoner Sätze hervorgingen, worauf an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden kann. Nach Bloßlegung der Wurzeln der Bach'schen Form bleibt das Hauptproblem die historische Erklärung der Einführung des Seitensatzes, die bei Pergolesi als vollzogene Tatsache vorliegt. Der Seitensatz schließt sich hier an die Fortspinnung, die dadurch zum »Überleitungssatz« wird; er erscheint also dem Bach'schen Expositionstypus angehängt, freilich wieder von einem selbständigen Epilog gefolgt. Tatsächlich treten die ersten Ansätze zu melodischer Kontrastierung innerhalb von Expositionen in den Schlußgebilden auf, so in dem oft zitierten 1. Satze der Triosonate op. 3, Nr. 6 von Abaco (kurz vor 1715 komponiert); hier wird das Kontrastthema als neuer, melodischer Kontrapunkt der Oberstimmen über dem im Basse liegenden Hauptthema eingeführt, vielleicht der Weg, der bei diesen ersten Versuchen überall begangen wurde.

Vorbilder für melodischen Dualismus innerhalb eines Satzes lieferten natürlich Concerto und französische Ouvertüre. Das Auftreten eines Epilogs nach dem Moll-Seitensatz, wie in Pergolesi's Sonate, ist leicht erklärlich; der Epilog greift in diesen Fällen immer auf die Motivik des Überleitungssatzes zurück, ist oft sogar nichts anderes als die Schlußpartie des Überleitungssatzes. Man hat also einfach nach dem Minore-Anhängsel den (genetisch) ursprünglichen Abschluß der Exposition wiederholt.

Der von Monn übernommene italienische Formtypus findet sich mit allen Details im 1. Satze von Haydn's vor 1764 entstandener Klaviersonate in *D* dur (Peters, Nr. 14), einzelne markante Merkmale (kontrapunktisch gearbeiteter Moll-Seitensatz, Mollkadenz in der Durchführung) treten in vielen Jugendwerken Haydn's auf und erhalten sich, mehr oder weniger modifiziert, bis in die letzte Schaffenszeit des Meisters. Noch Beethoven's Quartett op. 18, Nr. 5, in *A* dur bringt im 1. Allegro einen Moll-Seitensatz. Ein wichtiger, allerdings auch schon von Pergolesi angebahnter Fortschritt in der melodischen Ausgestaltung des Hauptsatzes der Exposition ist bei Haydn zu verzeichnen: der Hauptsatz zeigt oft den typischen Aufbau der ersten Teile von Tanzstücken, er kommt durch Wiederholung eines mehrtaktigen Melodieabschnittes unter Veränderung der Kadenzen zustande. Bekanntlich haben Richard Wagner und andere die Sonatenform als Abkömmling der Tanzsatzformen angesehen, während besonders Guido Adler auf den Einfluß der Motettenform hingewiesen hat. Beide Ansichten enthalten Richtiges: in die von der polyphonen Architektonik abstammende formale Anlage werden tanzartig gebaute Melodien eingefügt.

Der besprochene Sonatensatztypus ist nur einer von den vielen um 1750 gebräuchlichen. Wie dargetan, wurde er von Meistern gepflegt, die sich Haydn zum Vorbild nahm. Mozart's Sonatensätze verraten ganz andere Einflüsse; hier tritt uns die moderne italienische Kunst des Londoner Bach entgegen.

Egon Wellesz.

Zur Notiz. Der in letzter Nummer S. 81 angekündigte Artikel über die Aufführung der Matthäuspassion durch den Berliner Philharmonischen Chor kann besonderer Umstände wegen erst nächsten Monat erscheinen.

Neue Mitglieder.

Jowa State University Library, Jowa (U. S. A.).
Fräulein **Erna Lewin,** Berlin, Lützowufer 9.
W. B. Morton, Queen's University, Belfast (England).
Th. W. Werner, Dresden, Lukasstraße 1.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Henry J. Dotterwich, Ypsilanti, jetzt: 166, Rosedale Court, Detroit, Mich.
P. **Ugo Gaïsser,** Rom, jetzt: Maredsons (Maredret), Belgien.
Musikdirektor Prof **Gustav Hägg,** Stockholm, jetzt: Kungsgatan 68.
Pfarrer **Albert Hellerström,** Stockholm, jetzt: Karlaplan 6.
Dr. **Lucian Kamiénski,** Königsberg i. Pr., jetzt: Hinter-Roßgarten 48, Gartenhaus.
Gust. B. Lundgren, Stockholm, jetzt: Storget 18/20.
Kgl. erster Hofkapellmeister **Conrad Nordquist,** Stockholm, jetzt: Linnégatan 4.
Julius Rabe, Stockholm, jetzt: Berlin-Friedenau, Hausstraße 18 II.
Dr. **Maximilian Josef Roßberger,** Paris, jetzt: Wien IX, d'Orsaygasse 9.
Amtsrichter **Moriz Edler von Stockhammern,** Neumarkt, jetzt: Fürstenfeldbruck b. München.
Dr. phil. **Einar Sundström,** Stockholm, jetzt: Engelbrektsgatan 10.
Musikdirektor **Patrik Vretblad,** Stockholm, jetzt: Banérgatan 23.

Ausgegeben Mitte Januar 1913.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
English Editor: Dr. Charles Maclean.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 5. Vierzehnter Jahrgang. 1913.

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

5ème Congrès de la Société Internationale de Musique.

Conformément à la décision de l'Assemblée Générale tenue à Londres le 3 Juin 1911, et dont le procès-verbal a paru dans le Bulletin Mensuel de Juillet 1911, page 269, il appartient au Conseil d'Administration de la Société de déterminer le lieu et la date du prochain Congrès. Le Conseil, saisi de différentes propositions, a décidé que le Congrès aurait lieu à Paris, à la fin du mois de Mai 1914.

Le Bulletin mensuel portera ultérieurement les informations ayant trait à ce Congrès, et son programme détaillé. En attendant, toutes les communications peuvent être adressées à «La Société Internationale de Musique, Secrétariat du Congrès de 1914, 29 rue La Boëtie, Paris.»

Janvier 1913.

Le Conseil d'Administration de la Société Internationale du Musique.

Le Président:	Le Trésorier:	Le Secrétaire:
Dr. J. Ecorcheville.	Dr. Oskar v. Hase.	Dr. Charles Maclean.

(Fünfter Kongreß.)

Aus dem in der Zeitschrift der I.M.G. XII, 269, Juli 1911 veröffentlichten Protokoll der Londoner Hauptversammlung der Mitglieder vom 3. Juni 1911 ist zu ersehen, daß es dem Vorstande überlassen blieb, Ort und Zeit des nächsten Kongresses zu bestimmen. Auf Grund verschiedener Anerbieten hat der Vorstand Paris als Ort und Ende Mai 1914 als Zeit bestimmt.

Genaue Zeitangaben und die Einzelbestimmungen der Kongreßordnung werden später vom Vorstande in der Zeitschrift zur Kenntnis der Mitglieder

gebracht werden. Mittlerweile können Vorträge oder sich darauf beziehende Mitteilungen an »La Société Internationale de Musique, Secrétariat du Congrès de 1914, 29 Rue La Boëtie, Paris« gerichtet werden.

Januar 1913. Der Vorstand der Internat. Musikgesellschaft.

(Fifth Congress.)

From the Minutes of the London General Meeting of members of 3rd June 1911, published at Zeitschrift XII, 269, July 1911, it will be seen that it was left to the Directory to decide the place and date of the next Congress. After receipt of certain offers, the Directory has chosen Paris for the Congress, and the end of May 1914 for the date.

The exact dates and the detailed programme will be published hereafter by the Directory in the Zeitschrift for the information of members. Meanwhile Papers, or correspondence relative thereto, can be addressed to "La Société Internationale de Musique, Secrétariat du Congrès de 1914, 29 Rue La Boëtie, Paris".

January 1913. The Directory of the International Musical Society.

Redaktioneller Teil.

Modern Russian Pianoforte Music.

II.

Of the Russian composers whom I have termed in my previous article "eclectic", the first was of course *Rubinstein.* It is however superfluous at this date to speak of his pianoforte-music, which scarcely falls within the scope of these notes, although many of his later compositions reveal a half-confessed desire to fall into line with the new movement.

Neither is it necessary to say much concerning *Tchaikovsky*, whose music is better known in England by the bye than in any country except his own. One may perhaps be excused for citing some compositions which have suffered unaccountable neglect, such as the six pieces on one theme, op. 21, dedicated to Rubinstein, or the Doumka, op. 59, which is rich in local colour. It is even permissible to doubt whether the eighteen pieces which figure as op. 72, have received as much attention as they deserve, although some of them, such as the Berceuse, are fairly familiar. On the whole, musicians need no guide to the works of a composer whose name has become a household word, and some of whose pieces are so hackneyed that one wishes at times that they could be given a rest. The "Chant sans paroles" for instance, is a charming little composition, but it is surely time that some others were taken into equal favour.

At the death of Tchaikovsky, four composers were left to sustain the glories of the Moscow tradition, namely Taneieff, Rachmaninoff, Scriabine, and Liapounoff. *Serge Taneieff*, who is not to be confused with his namesake, Alexander Taneieff, a writer of much less distinction, is above all a

contrapuntist. He is the author of the treatise on counterpoint in use in the Conservatoires, and concerning which a distinguished Russian musician assured me that it was an enemy to Russian music, because it made the task much too easy for students and gave them a facility which they were apt to misuse. Next to Rimsky-Korsakoff, he deserves the greatest credit for the high level of technical proficiency which is characteristic of the entire Russian school. As a composer, he is chiefly krown by his chamber music, and, although himself a concert pianist, has published very little for his own instrument.

Thanks to the famous Prelude in C sharp minor, *Rachmaninoff* needs no introduction to pianists. The set of pieces to which the prelude belongs includes four others, an Elegy, a Serenade, "Polichinelle" and a Melody displaying the same high quality; and a second set, comprising seven salon pieces, of approximately the same date, is scarcely less interesting. These belong to the first phase of Rachmaninoff, which may be said to end, as far as the pianoforte is concerned, with the six Moments Musicaux, op. 16. The chief characteristic of this phase is a strongly developed personal manner, both in the harmonic devices and in the melodic line, which affects a partiality for some little-used chromatic intervals. This is not to say that the composer's later manner is in any sense less personal. On the contrary, his individuality is more fully developed, but it is less aggressive. In place of an impetuous musical imagination, which was apt to carry him far afield, there is settled musical thought, inclining, may be, to the conservative, but inspired by the most lofty aims. A pianist with sympathies for youthful enthusiasms will prefer the Moments Musicaux. One with a taste for solid fare, will turn more readily to the massive Preludes, op. 23, or the Sonata in D minor. Some of the Preludes, which have a vigour all their own, make somewhat heavy demands on the physical strength, apart from the proficiency, of the player, which is perhaps only natural from a composer possessed of such extraordinary wrist-power. Like Arensky, Rachmaninoff has turned his attention to the combination of two pianofortes, for which he has composed two suites, the first of which, a Fantasia in four movements, belongs to his earlier period and is full of romantic feeling. The second consists of Cortège, Valse, Romance and Tarantella, and belongs to the most successful works of his later phase. He has also written a set of six pieces for piano, four hands, op. 11, which contains some delightful numbers, notably a scherzo, a waltz, and two settings of national melodies.

Scriabine is one of the most original of all Russian composers. From his first to his most recent work the restless craving for innovation has never left him, and his "Prometheus" is based on an entirely novel harmonic scheme. His rhythm is no less personal than his harmonic devices, and his music is at times involved enough to satisfy the most ardent seeker for complication, whilst at others it appeals through its unusual simplicity. His pianoforte works are very voluminous, and include five sonatas besides an imposing array of preludes and études. The preludes differ considerably from the majority of those for which the Russian school is noted. Whereas these mostly consist of a fanciful pattern, carried on to the limits imposed by the form, those of Scriabine are often limited to the mere statement of an idea. But for the fastidious quality of the writing one might regard many of them as sketches, or memoranda, of thoughts considered worth

recording for future reference. Some of them, and by no means the least interesting, consist only of a few bars. The études are naturally more extended and contain some novel pianistic figures skilfully worked out. The sonatas, apart from their musical contents, form valuable land-marks of the composer's evolution, which has led him to more and more audacious flights of musical fancy. This is particularly the case since he has made more frequent use of the word "poem" in naming his compositions, thus "Poème Satanique", "Poème Fantasque"; "Poème Ailé". These are contemporary, or nearly so, with the fifth sonata, which may stand as throroughly representative of the composer's advanced mode of thought. Such works sound somewhat remote on a first hearing, and an acquaintance with a few of their predecessors is highly desirable to assist their comprehension. On the other hand, they contain nothing which could justly be described as wilful eccentricity, or could not be explained as consistent with the direction which the composer took when his earliest published works appeared.

Although *Liapounoff* studied in Moscow, he has more in common with the St. Petersburg group, and particularly with Balakireff, than with Tchaikovsky or his successors. His pianoforte music, in particular, might well be the work of a younger Balakireff, since much of it has the same leaning towards the Liszt tradition, the same rich coloring, the same feeling for sensuous, almost physical, beauty, and makes virtually the same demands on the pianist. Many of the "Etudes d'exécution transcendante", op. 11, can be traced back through Balakireff to Liszt and have gained materially by the interposition of the former influence. It has saved them from the meretricious element which, alas, mars some of Liszt's "bravura" pieces. It must not be concluded that all Liapounoff's music requires a virtuoso to play it. On the contrary, much of it is within the compass of an average pianist. One may single out an impromptu, op. 5, and a humoresque, op. 34, both in quintuple time, with spontaneous effect; further, eight mazurkas, from which it is difficult so select a favourite, as all are so good; finally the four Christmas pieces, op. 41, which are charmingly characteristic.

To the Moscow group belongs also the Polish composer, *Pachulski*, who has written copiously for the pianoforte. His music possesses a certain distinction, due rather to polished writing than to personality. Even when he is not interesting, he is pleasant, both to play and to hear; and that is a quality which is by no means as common as it might be amongst writers for the pianoforte.

Glière is known outside Russia chiefly perhaps by his symphony, and he has also written a number of works, quartets, sextets and octets for strings. He has considerable resource at his command, and his larger compositions demand serious attention. His pianoforte music as a whole is less pretentious, and much of it is devoted to the purposes of teaching. Three sets, respectively of 12, 24 and 8 pieces, are avowedly for youthful players; and the same mode of expression seems to have crept into some others, not so described. Viewed as pupils' music, these pieces compare favourably with most contemporary work of that kind. They are certainly couched in an idiom which will assist the youthful idea instead of perverting it, as so many children's pieces tend to do. One hopes however that Glière will give us more pianoforte music of the calibre of his serious compositions. There are some very good numbers among the twenty-five Preludes, op. 30; but up to

the present his best work for pianoforte consists of six pieces for two pianofortes, which are admirably written and quite worthy of his chamber music. His future output will be watched with great interest, as, after having proved his mettle in other fields, it is not likely that he will allow his reputation to rest on what he has done for the pianoforte.

A more isolated case is that of *Medtner*, whose appearance in publishers' catalogues is of quite recent date, but who belongs emphatically to the men that must be reckoned with. Already some violin pieces of his have attained a measure of popularity in England, and his pianoforte music will not escape notice for long. His style is rugged, not to say rough, but with the acerbity of a strong mind. There are signs that he has scarcely yet succeeded in mastering his own mode of diction, which at times tends to overpower him; but the Sonata, op. 22, shows marked progress in this direction. It is the fifth he has published, three of its predecessors being grouped in a "Triade", op. 11, whilst the first, op. 5, is the only one consisting of separate movements. He is fond of the title "Märchen", which heads nine pieces, whilst six others are headed with the kindred "Novellen", or "Dithyramben", whilst others are described as "Tragoedie-Fragment". These titles are of interest because, unlike many which are affected by the ambitious young composer, they really convey some inkling of Medtner's musical temperament, which is of the kind that will one day produce an epic in music. Meanwhile, his works may appear forbidding to some because of the reasons already stated; but they cannot be dismissed, even by them, with a mere perfunctory perusal.

Rebikoff is known by his dallying with the scale of whole tones, of which "Dreams", op. 15, is a good example. He is also the inventor of a new form of combined art which he terms "Melomimique", but it must not be supposed that his claim to notice rests solely on such devices as these. In the "Rêveries d'Automne", op. 8, he approaches to Grieg in his finely harmonised lyrical expression. Most of the pieces of earlier date are of that kind, though the high level is not always so well maintained as in the set named. With the first set of Melomimiques, op. 11, his mannerisms commence to gain the upper hand; but even then their supremacy is not constant, nor are they devoid of interest. At his best, Rebikoff is a writer of charming lyrical miniatures. At his worst, he contrives a composition out of a figure of one or two bars' length. The pattern may be, indeed it generally is, an attractive one, and the persistence with which he uses it is checked by the small form for which he has a distinct preference. At the same time, there is a charm about his ingenuity, and, in moderation, even his most mannered efforts do not enervate one as do many far more respectable compositions. But, as already stated, in his really poetic moods, he is always sure of an audience.

Debussy and some others of the modern French composers, learnt much from the Russian nationalists, especially from Borodine and Moussorgsky. The *youngest Russians* are now returning the compliment by learning from modern France. The later works of Akimenko afford evidence of this, and it is significant that some of them are dedicated to M. D. Calvocoressi, the Paris critic who has most consistently identified himself with the tendency which we conveniently term "impressionism". It cannot be said, so far, that the grafting of French methods on Russian stock is as successful as the

converse, but the blend is quite interesting, and when its fruition is more complete, it may lead to really important developments. Meanwhile, both St. Petersburg and Moscow are centres of feverish musical activity. On the one hand there is the conservative element, which has brought musical technique of the orthodox kind to such a high pitch of excellence that a student in search of proficiency will do better to go to Russia than to any other musical country; on the other hand new forces are apparent, which are still mere names to us, but which are reported to be navigating courageously towards new shores. According to a recent article in a Russian review, Zolatareff, Kalafati, Spendiaroff, Pogojeff, Malichevsky, Barmotine, Amani, and Steinberg may be classed as "epigoni", though the last named, a distinguished pupil of Glazounoff, is likely to surpass all the others in individuality. French influences affect, besides Akimenko, Stravinsky from whom much is expected—Tchesnokoff, Prokofeff, and Minskovsky. A German leaning reveals itself in the works of Gniessin, Seniloff, and Petroff-Boïarinoff, whilst Tcherepnine, Kryjanovski and Tchernoff, are eclectics in the best sense of the word. Without pinning ourselves in detail to this classification, we may accept it on broad lines. What is more important is to note that the copious production of good music which forms the subject of these notes, is not likely to come to an end for want of young blood.

London. **Edwin Evans jun.**

Über die beiden Arten des absoluten Gehörs.

(Tonqualitätserkennung und Tonhöhenerkennung.)

Durch unmittelbare Betrachtung der Tonreihe und durch Versuche bin ich zu dem Ergebnis gekommen, daß jeder Ton, außer seiner Intensität und Klangfarbe, nicht — wie bis jetzt im allgemeinen angenommen wurde — eine musikalische Eigenschaft hat, sondern daß ihm zwei voneinander unabhängige musikalische Eigenschaften zukommen[1].

Die eine musikalische Eigenschaft, die ich Qualität des Tones nenne, äußert sich bei der Vorführung der Tonreihe in auffallender Weise in der Periodizität, die sich bei den Oktaventönen geltend macht, da in den Tönen, die im Oktavenverhältnis stehen, ähnliche Empfindungen wiederkehren. Die andere musikalische Eigenschaft, für die ich den Namen Höhe des Tones beibehalten will, kommt bei der Vorführung der Tonreihe in der Erscheinung des Steigens oder des Sinkens zum Ausdruck. Spielen wir eine Tonleiter durch mehrere Oktaven, so drängt sich die Unterscheidung dieser beiden musikalischen Merkmale von selbst auf. Denn einerseits nehmen wir eine in gleichbleibender Richtung vor sich gehende Veränderung wahr, andererseits aber haben wir den Eindruck, daß in jeder Oktave sich irgend etwas wiederholt. Was sich nun von Oktave zu Oktave wiederholt, ist die Qualität, was sich dagegen in konstanter Richtung verändert, ist die Höhe der Tonempfindung[2].

---

1) G. Révész, Nachweis, daß in der sog. Tonhöhe zwei voneinander unabhängige Eigenschaften zu unterscheiden sind. Nachrichten der Gesellsch. der Wissensch. zu Göttingen. Math.-physik. Klasse 1912.

2) Mit ähnlichen Anschauungen begegnen wir uns bei Brentano, Mach, Drobisch, Lotze und M. Meyer.

Ähnlichkeit rührt in vielen Fällen von partieller Gleichheit her, d. h. von Überstimmung eines oder mehrerer Elemente. So verhält sichs auch hier, die Ähnlichkeit der Oktaventöne hat ihren Grund in der Gleichheit des Qualitätsmerkmales. Die Ähnlichkeit kommt den Oktaventönen aber ursprünglich zu. Die Auffassung, daß sie auf mittelbarem Wege zustande käme, etwa wie sich Helmholtz es dachte, als er die Oktavenähnlichkeit durch gemeinsame Partialtöne zu erklären suchte, konnte ich widerlegen, indem ich nachgewiesen habe, daß auch bei obertonfreien Tönen, wo also alle Obertöne ausgelöscht sind, der Ähnlichkeitseindruck der Oktaven genau so auftritt als bei obertonreichen Tönen. Daß Oktaventöne doch nicht schlechthin identisch sind, beruht darauf, daß sie sich durch das andere Merkmal, die Höhe, unterscheiden.

Das Gemeinsame in den Oktaventönen wird auch in den musikalischen Namen der Töne zum Ausdruck gebracht, da alle Oktaventöne denselben Namen tragen. Der Unterschied der Oktaventöne hingegen kommt in den musikalischen Namen in der Bezeichnung der Oktavenlage zum Ausdruck. Die Qualität bestimmt also den Namen, die Höhe den Index (ein- oder zweigestrichene etc.). c^1 und c^2 haben beide denselben Namen c, weil sie gemeinsame Qualität haben, sie haben aber verschiedene Index, weil sie hinsichtlich der Höhe verschieden sind.

Diese Auffassung der Tonreihe wird dem Musiker viel mehr einleuchten, und stimmt mit seinen Beobachtungen viel mehr überein, als die übliche Auffassung, die jedem Tone nur eine musikalische Eigenschaft, die Tonhöhe, zuschreibt.

Einen sehr wichtigen Beweis für meine Auffassung erbrachte ich dadurch, daß ich beobachten konnte, wie sich die beiden Eigenschaften aus ihrer gewöhnlichen Verbindung lösen und dadurch habe ich nachgewiesen, daß die zwei musikalischen Eigenschaften voneinander unabhängig und real trennbar sind.

So habe ich unter anderen in einem Falle von Ohrenverstimmung nachgewiesen, daß dem Untersuchten verschiedene Qualitäten in einer Höhe erschienen. Man stelle sich die Sache so vor, daß z. B. zwei Qualitäten, wie etwa *e* und *f*, beide in der Höhe der zweigestrichenen *g* wahrgenommen werden. Zwischen diesen zwei Tonempfindungen war nur ein Qualitätsunterschied, aber nicht zugleich auch ein Höhenunterschied zu bemerken.

Auch das Gegenstück hiezu, d. h. eine Qualität in verschiedenen Höhen ließ sich auffinden. Jeder Normalhörende kann sich hievon bei den Oktaventönen überzeugen. Unter pathologischen Verhältnissen aber kommt es sogar vor, daß eine große Reihe von benachbarten Tönen dieselbe Qualität hat; alle haben sie dabei ihre normale Höhe, also jeder eine andere. So kam es vor, daß nahezu alle Töne von d^3 bis gis^4 die Qualität *dis* hatten. Die Verschiedenheit der Höhen äußerte sich vor Allem darin, daß beim Spielen einer Tonleiter in dieser Region der Eindruck des Steigens und Sinkens genau so auftrat, wie normalerweise.

Ja es ist sogar möglich, eine qualitätslose Höhenreihe zu demonstrieren. In dem obersten Teile der hörbaren Tonreihe sind Qualitäten nicht zu beobachten, d. h. man kann diese hohen Töne nicht nachsingen, man kann ihnen keinen Ton im musikalischen Gebiet als Oktave oder Quint etc. zuordnen, aber die Töne unterscheiden sich der Höhe nach deutlich voneinander.

So viel mag hier genügen. Ich verweise übrigens auf meine ausführliche Arbeit: Zur Grundlegung der Tonpsychologie. Leipzig 1913.

Diese Anschauungen stehen in engem Zusammenhang mit gewissen wichtigen Fragen des absoluten Gehörs.

Man hat bis jetzt allgemein angenommen, daß es Menschen gebe, die absolutes Gehör haben, und solche, die es nicht haben. Es wurde also zwischen diesen zwei Kategorien von Menschen eine scharfe Grenze gezogen. Demgemäß hat man natürlich nur solche untersucht und Beobachtungen nur von solchen gesammelt, bei denen sich das absolute Gehör in irgendwelcher Weise, sei es in der Fähigkeit, den gehörten Ton richtig zu benennen oder einen bezeichneten Ton richtig zu reproduzieren u. dgl., in augenfälliger Weise äußerte. Die übrigen, die weitaus in der Mehrzahl sind, hat man einfach vernachlässigt, da ihnen die Fähigkeit, Töne auf Grund irgend eines absoluten Momentes zu bestimmen, gänzlich abgesprochen wurde.

Untersucht man die mit dem sog. absoluten Gehör begabten Menschen, so findet man, daß sie in der Regel Töne nur innerhalb einer engen oder weiter begrenzten Region der musikalischen Tonreihe richtig benennen können; von dieser Region abwärts wie aufwärts dagegen werden ihre Urteile unrichtiger und subjektiv unsicherer, bis man endlich zu einer Grenze kommt, worüber hinaus von absoluten Tonurteilen nicht mehr gesprochen werden kann.

Ein gutes Beispiel liefert O. Abraham in seiner Arbeit über das absolute Tonbewußtsein[1]). Er selbst beurteilte die Töne von *Fis* bis f^4 durchweg richtig von *Fis* bis Ais_1 und von fis^4 bis cis^5 kamen aber schon Fehler vor, die jedoch eine halbe Tonstufe nach oben und unten nicht überschritten. Die Töne Ais_1 und cis^5 repräsentieren bei Abraham scharfe Grenzen, denn darüber hinaus wächst die Ungenauigkeit der Urteile plötzlich sehr stark, so daß fast bei allen Tönen zwischen Ais_1 und Dis_2 die Abweichungen vom richtigen Urteil eine Terz, und in der hohen Lage mit Ausnahme der ersten zwei Töne, also bei allen Tönen zwischen d^5 und d^6, sogar eine Quart oder Quint betrugen. Ähnliches fand ich bei zwei mit absolutem Gehör begabten Versuchspersonen, von denen der eine der junge Komponist Ervin Nyiregyházy war, dessen absolutes Gehör an Genauigkeit und Umfang wohl eines der stärkst entwickelten ist.

Schon diese Eigentümlichkeiten des absoluten Gehörs fordern eine Erklärung, nämlich daß es überhaupt ein regionäres (nur für eine Strecke der Tonregion entwickeltes) absolutes Gehör gibt, daß außerhalb des durch absolutes Gehör ausgezeichneten Tongebiets die Genauigkeit des Urteils abnimmt, und daß sich das Gebiet, wo fehlerhafte Urteile vorkommen, wiederum in einen inneren Bezirk größerer und einen äußeren Bezirk kleinerer Genauigkeit sondert.

Wie erklärt sich nun, daß ein mit absolutem Gehör ausgestatteter Mensch bestimmte Töne richtig, andere annähernd richtig und wieder andere schon mit großer Ungenauigkeit beurteilt?

Der nächstliegende Gedanke ist der, daß die Verschiedenheit der Urteile auf einer Verschiedenheit des Urteilskriteriums beruhen möchte, also darauf, daß sich der Beobachter in einem Falle auf andere Merkmale seiner Tonempfindung stützt, als im anderen. Ich behaupte nun, daß sich diese Tonurteile tatsächlich auf zwei Urteilskriterien gründen, und daß man nach diesen zwei Kriterien zwei Arten von absolutem Gehör unterscheiden muß.

1) Sammelbände der IMG. 1902.

Ich komme nun auf meine Anschauungen über die zwei musikalischen Eigenschaften der Töne zurück, um die eben aufgestellten Behauptungen damit in Zusammenhang zu bringen.

Es ist klar, daß sich jedes absolute Tonurteil entweder auf die eine oder auf die andere dieser beiden Eigenschaften oder auf beide zugleich gründen muß, also entweder auf die Qualität oder auf die Höhe des Tones, oder auf beide. Ich unterscheide danach Tonqualitätenerkennung und Tonhöhenerkennung.

Die stets richtigen Urteile eines mit dem sog. absoluten Gehör ausgestatteten Menschen beruhen auf seiner Fähigkeit, Tonqualitäten zu erkennen. Die Tonempfindung hat für diese Menschen durch ihre Qualität etwas individuelles. Töne, die keine Qualitäten haben, wie z. B. sehr hohe Töne oder die meisten tonartigen Geräusche, haben auch keine musikalische Individualität, sie werden darum mit ihren Nachbartönen verwechselt. Die Beobachter geben selbst an, daß ihnen die Töne als Individuen erscheinen, daß z. B. allen *f*-Tönen etwas gemein ist, was sie etwa von allen *g*-Tönen usw. unterscheidet, und daß es daher komme, daß sie sie niemals verwechseln.

Nun ist es sehr merkwürdig, wie es kommt, daß derselbe, der etwa ein *f* mit einem *g* in der mittleren Lage niemals verwechselt, in einer tieferen oder höheren Region *f* für *g*, oder sogar für *as* hält. Dieses Verhalten des Beobachters ist nun damit zu erklären, daß er in dieser Region aus irgendwelchem Grunde ein anderes Urteilskriterium verwendet als in der Mittellage, nämlich die Höhe (Höhenerkennung). Daß nun das Urteil des Beobachters, wenn er sich nach diesem Merkmal des Tones richtet, weniger genau ausfällt, als wenn sich ihm das qualitative Merkmal aufdrängt und er dadurch bestimmt wird, beruht darauf, daß die Tonempfindung durch das Höhenmerkmal nichts Individuelles erhält. Ähnlich nun wie im Spektrum die einzelnen Farben verschieden hell erscheinen, ihre Individualität aber nicht durch diese Verschiedenheit der Helligkeit erhalten, so erscheinen in der Tonreihe die einzelnen Qualitäten in verschiedener Höhe, erhalten aber ihre Individualität nicht dadurch, sondern durch das qualitative Merkmal.

Allerdings hat jeder Ton nur eine Höhe, und insofern ist auch die Höhe etwas, was ihm individuell zukommt. Dennoch zeigt die Beobachtung, daß dadurch nicht der Eindruck einer Individualität wie bei den Qualitäten zustande kommt. Es verhält sich damit ähnlich wie in der Reihe der Grautöne, die von schwarz bis weiß führen, wo jedes einzelne Grau seine Helligkeit hat, die nur ihm zukommt, ohne daß uns doch die einzelnen Grautöne als Individualitäten erschienen und sich als solche einprägten, wenn wir nicht etwa die Aufmerksamkeit ganz besonders auf die einzelnen Glieder der Reihe richten. Es ist sogar fraglich, ob das unter diesen Umständen überhaupt gelingen kann. So prägen wir uns auch die »individuelle« Höhe der Töne nicht ein; wir haben sie für die Bestimmungen eines Tones auch nicht nötig. Denn bei der Beurteilung eines Tones durch das absolute Gehör genügt es vollständig, wenn wir außer der Qualität die ungefähre Lage des Tones kennen, wenn wir auf Grund seiner Höhe erkennen, ob der Ton etwa in der ein- oder zweigestrichenen Oktave liegt. Wir brauchen z. B. die individuelle Höhe des Tones c^2 nicht zu kennen; sobald wir ihn durch die Tonqualitätenerkennung als ein *c* erkannt haben, genügt es vollständig, wenn wir wissen, daß Höheneindrücke wie der eben wahrgenommene für die zwei-
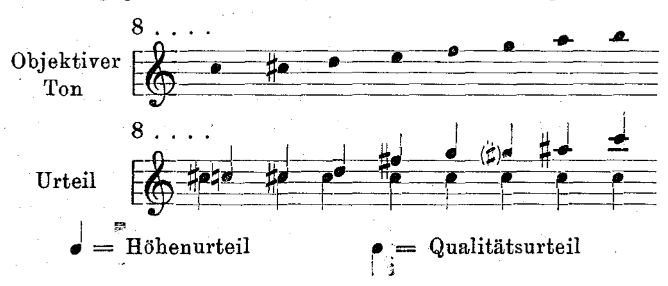
gestrichene Oktave bezeichnend sind. Ich komme mit einem Worte mit der Kenntnis der regionären Höhe aus.

Das regionäre absolute Gehör haben wir uns also so vorzustellen, daß in der Tongegend, wo die absoluten Tonurteile genau sind, nach Qualität geurteilt wird, wobei selbstverständlich auch die Höhe eine Rolle spielt (Oktavenbezeichnung), in den Tongegenden aber, wo Abweichungen vorkommen, die Höhe allein für das Urteil maßgebend wird.

Der Unterschied dieser beiden Arten des absoluten Gehörs zeigt sich auch im psychischen Verhalten des Beobachters, d. h. in der Art, wie er zu seinem Urteil kommt. Wenn er die Töne nach Qualität erkennt, so urteilt er rasch, subjektiv sicher, die Namen der Töne kommen ihm unmittelbar, ohne sein Zutun, er verhält sich sozusagen psychisch passiv. Muß er dagegen die Töne nach der Höhe feststellen, so bestimmt er sie in der Regel nur nach längerem Besinnen, mit geringerer subjektiver Sicherheit, und er verhält sich beim Urteilen eher aktiv, d. h. er gewinnt das Urteil durch bewußte Tätigkeit, die sogar merklich anstrengend sein kann. Ein Versuch belehrt uns viel besser als lange Erklärungen.

Es ist bemerkenswert, daß man die beiden Arten des absoluten Gehörs in derselben Region nachweisen kann, wenn man sich den Umstand zunutze macht, daß Töne von bestimmter Klangfarbe in der Regel viel schwerer erkannt werden als andere; meist bereiten gesungene Töne besondere Schwierigkeit, während die Erkennung von Klavier- und Geigentönen leicht zu fallen pflegt. Man kann dabei sehr leicht nachweisen, daß der Beobachter bei gesungenen Tönen nach der Höhe, bei Klavier- und Geigentönen dagegen vor allem nach der Qualität urteilt.

Ein Fall von zwingender Beweiskraft ist der, wo der Beobachter die Töne nach Belieben der Höhe oder der Qualität nach bestimmte[1]. Bei diesem Beobachter war ein Teil der Tonreihe wegen Ohrenverstimmung so beschaffen, daß eine große Reihe benachbarter Töne dieselbe Qualität hatte, dabei aber die Höhen normal geblieben waren. Es gelingt nun, ihn auf die beiden Urteilskriterien besonders zu instruieren. Man erhält dann tatsächlich zwei verschiedene Urteile, eines auf Grund seines qualitativen absoluten Gehörs und ein anderes auf Grund seiner Tonhöhenerkennung. Die absoluten Qualitätsurteile ergeben natürlich stets dieselbe Qualität (in einem Fall z. B. stets *gis*, also stets objektiv falsche Urteile), die absoluten Höhenurteile dagegen annähernd objektiv richtige. So wurden z. B. in einem Falle die sämtlichen Töne zwischen c^3 und h^3 der Qualität nach als *cis* beurteilt, der Höhe nach dagegen verschieden, wie die Tabelle zeigt.



1) P. v. Liebermann und G. Révész, Experimentelle Beiträge zur Orthosymphonie und zum Falschhören. Zeitschrift für Psychologie, Bd. 63. 1912.

Aus allen bisherigen Beobachtungen läßt sich entnehmen, daß alle mit absolutem Gehör ausgestattete Menschen neben der Fähigkeit der Tonqualitätserkennung noch die der Tonhöhenerkennung haben. Was man bis jetzt als absolutes Gehör bezeichnet hat, war das qualitative absolute Gehör. Der Unterschied zwischen einem Menschen mit totalem und einem solchen mit regionärem absoluten Gehör ist der, daß der totale für die ganze oder nahezu ganze musikalische Tonregion neben der Fähigkeit der Tonhöhenerkennung noch eine Tonqualitätenerkennung hat, der regionäre hingegen neben einer Tonhöhenerkennung nur eine regionäre, d. h. sich nur über eine bestimmte Tonregion erstreckende qualitative Tonerkennung besitzt.

Der mit regionärem absoluten Gehör ausgestattete Mensch ist das Bindeglied zwischen zwei Kategorien von Menschen, nämlich zwischen denen, die nach der heutigen Auffassung absolutes Gehör haben und denen, die eines solchen entbehren. Ich habe durch Versuche festgestellt, daß sich Tonhöhenerkennung bei sehr vielen Menschen findet; ich fand sie bei allen, die ich bis jetzt untersucht habe. Und abgesehen vielleicht von den ganz unmusikalischen Menschen, bin ich der Überzeugung, daß alle Menschen imstande sind, Töne nach absoluter Höhe mit Hilfe ihrer Tonhöhenerkennung zu beurteilen.

Ich habe nämlich mit Musikalischen und Nichtmusikalischen Versuche derart angestellt, daß ich verschiedene Töne am Klavier anschlug und den Beobachter aufforderte, den gehörten Ton am Klavier (durch Anschlagen der Taste) anzugeben. Nach geschehenem Anschlag war weiteres Suchen nicht erlaubt. Es ergab sich, daß auch solche, die niemals musizierten und nur eine ganz grobe Vorstellung von der Lage der Töne an der Klaviatur hatten, angeschlagene Töne mit einer mittleren Abweichung von einer Terz oder Quart angaben, in der mittleren Region sogar manche noch genauer, mit einer größten Abweichung von einer großen Sekunde, selten einer kleinen Terz. Sie verhalten sich ganz ähnlich, als die mit sog. regionärem absoluten Gehör begabten Menschen in der Tonregion, auf die sich ihr qualitatives absolutes Gehör nicht erstreckt.

Meine Auffassung über das absolute Gehör läßt ferner noch andere Beobachtungen von einem einheitlichen Gesichtspunkte aus betrachten.

Es erklärt sich z. B. sehr leicht, weshalb bei Menschen mit absolutem Gehör Oktaventäuschungen (Fehler in der Oktavenbezeichnung) vorkommen. Die Aufmerksamkeit dieser Beobachter wird vor allem und in hohem Maße durch die Qualität, durch die Individualität des Tones in Anspruch genommen, das Höhenmerkmal wird vernachlässigt. Kommen sie aber einmal in die Lage, ihre Tonurteile auf ihre Tonhöhenerkennung allein gründen zu müssen (wie im oben geschilderten pathologischen Falle), so erlernen sie schnell die Höhenverhältnisse der Töne und machen niemals Oktavenfehler. Ferner ist es nicht weiter merkwürdig, daß die meisten, die kein qualitatives absolutes Gehör haben, die Ähnlichkeit zwischen *c* und *cis* größer finden, als zwischen *c* und *e* oder *c* und *fis* (die Höhendifferenz zwischen *c* und *cis* ist kleiner als zwischen *c* und *e*), die hingegen, die qualitatives absolutes Gehör haben, in der Regel keine Ähnlichkeit zwischen verschiedenen Qualitäten erkennen können. Den Qualitativen fällt ganz ausdrücklich nur die Ähnlichkeit zwischen den Oktaventönen auf, da diese identische Qualitäten haben, während bei Nachbartönen die Ähnlichkeit der Höhen durch die Verschiedenheit der Qualitäten der Beachtung entrückt wird. Für die nach Höhe Urteilenden

treten vielmehr die Nachbartöne wegen der Kleinheit des Höhenunterschiedes in Ähnlichkeitsbeziehung.

Um kurz zusammenzufassen: Die meisten Menschen können absolute Tonurteile abgeben. Manche, denen man bis jetzt das absolute Gehör allein zuschrieb, geben ihre Urteile vor allem auf Grund der Qualitätserkennung, die übrigen ausschließlich auf Grund der Höhenerkennung.

Weitere mit dem absoluten Gehör im Zusammenhang stehende Fragen, z. B. wie es möglich ist, daß viele von den Menschen mit qualitativem absoluten Gehör Töne nur in der mittleren Tonregion durch Tonqualitätenerkennung bestimmen können, in der Tiefe und Höhe jedoch nur Tonhöhen erkennen, wo doch in der Tiefe und Höhe die Qualitäten dieselben sind wie in der Mitte, und vor allem andere akustische Erscheinungen, die durch meine Auffassung in ein neues Licht gerückt werden, wie Melodie und Intervalle, endlich neue Probleme, die durch diese Anschauung erst entstanden sind, kann ich hier nicht anführen, ich muß auf meine demnächst erscheinende Arbeit »Zur Grundlegung der Tonpsychologie« verweisen.

Zuletzt will ich noch kurz auf die in dieser Zeitschrift (1912. Heft 8) erschienene Kritik des Herrn Prof. Riemann eingehen, der sich hauptsächlich gegen das, was ich über das absolute Gehör in meiner oben zitierten Mitteilung gesagt hatte und hier soeben ausgeführt habe, gewandt hat. Ich möchte zum Anfang bemerken daß Prof. Riemann auf meine Grundanschauungen nicht eingegangen ist; aus einigen sehr unklar formulierten Bemerkungen, die er erst gegen Schluß seiner Kritik anbringt, konnte ich nur entnehmen, daß er damit nicht einverstanden ist, was er aber daran auszusetzen hat, ist mir durchaus unklar geblieben. Daß er eine der musikalischen Eigenschaften, die Qualität, mit dem Stumpf'schen »Erweiterungsbegriff« identifiziert, ist falsch. Stumpf hat das Erweiterungsgesetz aufgestellt, bezog es aber auf die Konsonanzverhältnisse der erweiterten Intervalle. Es bedeutete für ihn den Ausdruck der Beobachtung, daß diese denselben Verschmelzungsgrad wie die engen haben sollen. Hätte er dies auf identische Qualitäten zurückgeführt, dann erst wäre mit dem Erweiterungsgesetz auch der Begriff der unabhängigen Qualität eingeführt gewesen; diesen hat er aber zu jener Zeit vielmehr ausdrücklich abgelehnt (Konsonanz und Dissonanz, S. 45).

Da nun Prof. Riemann die zahlreichen Beweise, die ich zur Unterstützung meiner Anschauung mitteilte, nicht widerlegt, ja sogar nicht einmal besprochen hat, muß ich schließen, daß er an dem eigentlichen Gegenstand meiner Arbeit vorbeigegangen ist. Es geht dies schon aus dem Umstand hervor, daß er den Abschnitt über das absolute Gehör voranstellt, während die Tatsachen, die ich hierüber gefunden habe, für mich keineswegs das hauptsächliche Beweismaterial meiner Grundanschauung geliefert haben, und ich sie vielmehr als eine wenn auch sehr wertvolle Bestätigung dieser, an letzter Stelle meiner Mitteilung angeführt habe. Übrigens hat er meine Ansicht, daß zwei Arten von absolutem Gehör zu unterscheiden sind, nicht widerlegt. Er bekämpft in seiner Kritik nicht meine Ausführungen, sondern er spricht über Dinge, worüber ich in meiner Mitteilung kein einziges Wort gesagt habe. So spricht Prof. Riemann ausführlich über die Bedeutung des relativen Gehörs gegenüber dem absoluten. Ich kenne die Vorzüge und die eminente Bedeutung des relativen Gehörs, die Prof. Riemann in seiner Kritik hervorhebt, auch ist es interessant, die Rolle dieser beiden bei der musikalischen Betätigung zu studieren, da aber dies mit meinen Anschauungen in keiner Beziehung stand, habe ich darüber auch nichts gesagt. Es scheint mir, als wenn Prof. Riemann eigentlich nicht mich bekämpfen wollte, sondern diejenigen, die ein absolutes Gehör haben, da ich seine temperamentvollen Aussprüche sonst nicht begreifen kann.

Auf einem Mißverständnis beruht es, daß er an den Bezeichnungen, die meine Versuchspersonen für die Töne gebraucht haben, Anstoß genommen hat. Wenn meine Versuchsperson einen Ton als *gis* bezeichnet hat, so wollte sie ihn damit niemals von *as* unterscheiden. Es schien ihr einfach überflüssig, *gis* oder *as* zu sagen. Mit der Frage, ob durch das absolute Gehör Kommaunterschiede zu erkennen sind, habe ich mich überhaupt nicht befaßt.

Was er über den Wert pathologischer Fälle sagt, daß man nämlich daraus keine Schlüsse auf die normale Funktion des Gehörs ziehen könne, kann ich nicht ernst nehmen. Ich müßte die größten Banalitäten sagen, wenn ich auf diese Meinung näher eingehen wollte. Spielen nicht unter den Argumenten für die Helmholtz'sche Farbentheorie und für seine Resonanzhypothese pathologische Fälle die größte Rolle? Und selbst dann, wenn es gelingt, eine Anschauung gänzlich aus den normalen Verhältnissen heraus zu entwickeln, ist es doch stets eine unerläßliche Forderung, daß sie mit allen pathologischen Beobachtungen in Einklang gebracht werden könne. Kommt sie damit in Widerspruch, so muß die Theorie entweder aufgegeben oder zweckmäßig modifiziert werden. Die Pathologie kontrolliert am strengsten und ohne Nachsicht die psychologischen und physiologischen Theorien.

Nun etwas Sachliches.

Prof. Riemann widerspricht meiner Angabe, daß die beiden Töne eines Intervalles in tiefer Lage kleinere Höhendistanz (Abstand) haben als in mittlerer. Er hätte das Gegenteil wahrgenommen. Ich will das nicht bestreiten, muß aber betonen, daß seine Beobachtungen allen anderen mir bekannten entgegengesetzt sind. Alle meine Versuchspersonen und selbst Prof. Stumpf[1]), der sich damit eingehend beschäftigt hat, haben stets das gefunden, was ich behauptet habe. Auch ein Versuch widerspricht der Riemann'schen Beobachtung. Gebe ich die Töne H_1—c^0 sukzessiv, so kommt es vor, daß der Beobachter das Intervall für eine kleine Sekunde hält; sogar c^0—*Cis* wird bei Versuchen öfters als kleine Sekunde aufgefaßt, was um so beweisender ist, als dabei sogar die Richtung des Höhenschrittes subjektiv umgekehrt werden muß. Hingegen wird niemals h^0—c^2 oder c^2—cis^1 als Sekunde beurteilt. Das erklärt sich einfach dadurch, daß die Distanz in dem einen Fall viel kleiner ist als in dem anderen. Siehe darüber ausführlich in meiner Grundlegung der Tonpsychologie Kap. 9. Intervall. Aber abgesehen von alledem, ist es vollkommen gleichgültig, ob die Distanz eines Intervalles in der Tiefe oder in der Höhe größer ist, wenn sie nur verschieden sind. Prof. Riemann's Beobachtung hat also, wenn sie richtig ist, genau dieselbe Beweiskraft für meine Anschauung, wie meine eigenen Beobachtungen.

Von sachlichen Dingen, die mit meiner Arbeit überhaupt zu tun haben, ist die eine Bemerkung von Prof. Riemann richtig, daß die Paukentöne nicht qualitätslos sind.

Ich will endlich bemerken, daß meine Mitteilung nur eine äußerst kurze Zusammenfassung meiner Untersuchungen sein wollte. In einer kurzen Mitteilung finden nur die wichtigsten Resultate Platz, und darum ist es nicht überraschend, daß es zu Mißverständnissen kommen kann. Ich hoffe aber, daß Irrtümer und Mißverständnisse dieser Art nach dem Erscheinen meiner ausführlichen Arbeit nicht mehr möglich sein werden.

Budapest. **Géza Révész.**

---

1) Stumpf, Konsonanz und Dissonanz. Beitr. zur Akustik u. Musikwissensch. Leipz. 1898. S. 68.

London Notes.

Richard Strauss's "Rosenkavalier" was finished June 1910, and first produced at Dresden on 26th January 1911 (Octavian, Eva von der Osten; Princess, Margarethe Siems; Sophie, Minnie Nast; Ochs, Karl Perron; Faninal, Karl Scheidemantel). It was introduced to London on 29th January 1913 by the ever-enterprising Thomas Beecham, who thus began a six-week season at Covent Garden of Wagner and Strauss opera in German (Tristan, Meistersinger, Salome, Elektra, Rosenkavalier), and Russian Ballet. Before the performance, the house was nearly sold out for all the 8 Rosenkavalier evenings as yet announced; no doubt as a consequence of the adroitly circulated news that this comedy-opera set to music by the most eminent of present-day composers had in it indecent features, which were being dealt with by the stage-censor. Such rumours bring applicants buzzing round the box-offices, especially from the sex which is now clamouring for the parliamentary vote. The opera had an enormous first-night success, as a consequence of its own intrinsic brilliant properties; i.e. as a splendidly executed acting-piece and as music.

The libretto of the Viennese dramatist Hugo von Hofmannsthal is in a literary sense powerful and striking. The plot is laid in mid-XVIII century (the Gluck period) in Vienna, under the Empress Maria Theresa (regn. 1740-1780). It depicts vice in high life with an unblushing realism. The first scene shows rising at dawn from their slumbers together, a Princess of mature age (in the absence of her Field-Marshal husband), and her lover, a young man of 17. The German newspapers do not in the least mince matters as to the meaning of this scene; most of the English newspapers pretend to be unconscious of its meaning. The Princess then goes to church. She also bewails her lost youth. Immediately afterwards this precocious young reprobate (how unlike the gentle Cherubino, but the disgracefulness lies really with the woman) falls romantically in love with a girl of his own age. As the play proceeds, the Princess surrenders the young man to the girl, with the best grace which she can command. The farcical part consists of the wooing of the girl by an elderly baron, who seeks her money, and whose discourses to the Princess and others on his own previous amours are of the most disgustingly coarse nature. It is true, regarding all this, that the censor-driven Covent Garden stage-management has, for the benefit of the audience, ignored some of the stage-directions and thrown the worst portions of the realism into the background, and has cut the baron's speeches; but as there is available a full English translation of the original libretto (excellently done in a literary sense by Alfred Kalisch), and as this does not come within the stage-censor's purview, the reticence is superficial. One is constrained to observe, that people must be of very low moral calibre, if they like this sort of thing; and wilfully blind, if they say that black is white in this connection. An article deploring the present-day combination of indecency and moral nastiness with music was given at Z. VIII, 461, September 1907.

As to Strauss's music, it is certainly overpowering and ravishing. And one can say so with the greater freedom, because, in spite of exaggerated cant about "characterization" and the 120 leading-motives catalogued by Schattmann, there is no doubt that all the objectionable features of the libretto

might have been removed before production, and yet left hardly a crotchet to be changed in the music. A few touches make all the difference in these cases. Strauss has shown his mastery by overcoming an apparent impossibility. An opera may be compared to the terminal moraine of a glacier; which, while having a current of its own, exhibits humps and hillocks and even foreign substances. In the first and most primitive form of opera the current is spoken dialogue, in the second it is recitativo secco, in the third it is a flow of figurated strains on the Wagnerian pattern. The humps and hillocks are the lyricisms inherent. But music, to be a real work of art, must not only be original, it must also be homogeneous. The humps and hillocks of the operatic moraine must blend with its current, and herein lies the crucial art of the modern opera-composer. Now Strauss has elected in the present case to hamper himself with the deliberate introduction, alongside of his own art, of various wholly foreign substances; e.g. Italian music, reminiscences of Mozart, and the Viennese waltz (this of course in itself an anachronism). It may safely be said that in any other hands this would have made an ill-baked pasticcio. Strauss has managed to perform the feat just beyond reproach.

The music of the entire first two Acts is extraordinarily beautiful, especially that to the Princess's soliloquies. This is Strauss in his best and most melodious vein. The lyrical scene of the three women (Octavian is played by a woman) at end of the third Act, is equally beautiful. Unfortunately Act III as a whole falls flat. To begin with, the trois-temps rhythm of the Viennese waltz is too slow to admit of fitting in dramatic voice parts; and the long scene in the bagnio between the baron and the supposed serving-girl is by consequence tame. Then the complete subsidence of the music, down to the end of the opera, after the turmoil scene of the tricks played on the baron, may be romantic, but is not effective. At least not according to the taste of an English public, which likes what is crisp and dislikes the protracted. Perhaps the curious final pantomime of the Princess's small Ethiopian coming to pick up Sophie's handkerchief in the dark is meant to recal attention to the Princess. Certainly her case, and not the farce or frivolity, is the dominant note of this carefully thought out comedy of the sexes.

The admirable cast here was:—Octavian and the Princess, as at Dresden; Sophie, Claire Dux; Ochs, Paul Knüpfer (as at Berlin); Faninal, Friedrich Brodersen. Thomas Beecham (who has already in the last three years introduced to England "Feuersnot", "Salome", and "Elektra") conducted with fine insight and vigour, though he took some parts too slow.

London. **C. M.**

Zur Aufführung der Bach'schen Matthäuspassion durch den Berliner Philharmonischen Chor.

Am Bußtage führte Siegfried Ochs in Berlin mit seinem Philharmonischen Chore Bach's »Matthäuspassion« auf, und der Umstand, daß das gewaltige Werk völlig strichlos geboten wurde, — der erste Teil mittags, der zweite abends — ließ die Aufführung als ein besonderes Ereignis erscheinen. Auch für die Berliner Berufskritik, aus deren häufig weit aus-

einandergehenden, meist anerkennenden, oft ablehnenden Urteilen zweierlei hervorstach: das Befremden über den nuancenreichen Vortrag der Choräle und eine merkwürdige Zurückhaltung von Beweisgründen bei mehr oder weniger apodiktischen Behauptungen in Stilfragen. Dieses letztere bleibt bedauerlich, selbst wenn man in Betracht zieht, daß die Fähigkeit der Einfühlung infolge der großen Überlastung der meisten Berliner Kritiker zu zeiten gewisse Grenzen haben muß. Stilistische Gewandtheit und Dialektik ersetzen (oder verbergen) zwar manches, manches aber auch nicht; besonders nicht eine bestimmte, auf eigener Einsicht und Erkenntnis beruhende Stellung zu einem Ausnahmewerke, über dessen Wiedergabe zu richten, berichten und unterrichten obliegt. Im ganzen fand man es interessant, die Matthäuspassion einmal ungekürzt gehört zu haben, empfahl aber für die Zukunft, wenigstens einige der schwächeren Arien im zweiten Teile wegzulassen. Leopold Schmidt behauptet im »Berliner Tageblatt«, die Matthäuspassion sei in ihrer ganzen Ausdehnung »niemals aufgeführt worden«; und Georg Schünemann in den »Berliner Neuesten Nachrichten« nennt Gesamtaufführungen der Passion nur »Experimente; interessante Versuche, die ohne neue Resultate verlaufen. Sie lassen sich weder historisch noch rein künstlerisch rechtfertigen«. Hierzu darf bemerkt werden, daß Bach's eigenes Stimmenmaterial uns erhalten ist, aber trotz erheblicher Gebrauchsspuren keinerlei Striche aufweist In der »Vossischen Zeitung« hält es Max Marschalk »für keine glückliche Idee, das Werk in zwei Rationen darzubieten. Der Eingriff (!) ist gar zu gewaltsam und — pietätlos (möchte ich [Marschalk] beinahe sagen)«. Im »Tag« endlich charakterisiert Karl Krebs die Art der Aufführung so: sie habe »nicht den Stil der Passion, sondern den des Oratoriums oder, um es noch bestimmter zu fassen, den der Oper angenommen . . .« Vorher sagt er: »Die hohe Intelligenz des Dirigenten hat sich hier so in den Vordergrund geschoben, daß das Instinktive und dumpf Empfindungsmäßige, die wesentlichen Faktoren musikalischer Gestaltung, beeinträchtigt worden sind«. Ob es gut getan sei, derartige prinzipielle Erörterungen in die Tageszeitungen zu bringen, wo es gewöhnlich nicht nur an Raum für genügende Beweisführung, sondern meist auch an ausgiebiger Diskussionsmöglichkeit fehlt, bleibe dahingestellt. Die kritischen Äußerungen Wilhelm Klatte's, im »Lokalanzeiger«, und Hermann Springer's, in der »Deutschen Tageszeitung«, lassen jedenfalls erkennen, daß man auch auf andere Weise den Lesern einen stichhaltigen Bericht über eine besonders bemerkenswerte Aufführung erstatten kann[1]).

Prof. Ochs schloß sich so genau wie möglich an Bach's Partitur an. Oboi d'amore und Oboi da caccia, sogar die Viola da gamba (Kammermusiker Doebereiner-München) waren besetzt, Flöten und Oboen um ein Vielfaches (20 und 18) verstärkt und so dem großen Chore proportioniert. Die numerische Stärke der Ausführenden dürfte allerdings nicht mehr viel zu erhöhen sein, denn auch das Klangverhältnis von Solo und Tutti hat Grenzen; schon bei der Solovioline, weniger bei Gesangsolisten, war dies an exponierten Stellen bemerkbar. Im Continuo boten Bernhard Irrgang (Orgel) und Max Seiffert (Klavier) Vorbildliches. Der instrumentale Gesamtklang erwies sich überhaupt (unter unveränderter Beibehaltung des Originals) als vortreff-

1) Als Kuriosum sei zitiert, daß Josef Stolzing in der »Post« meint: »die Melodik [in der Matthäuspassion], welche unverkennbar viel aus alten längst vergessenen deutschen Volksliedern geistlichen Inhalts schöpfte, ist durchweg von einer wahrhaft wundersamen Schönheit«.

lich und sein Gelingen ist eines der wichtigsten praktischen Ergebnisse der von hohem Ernste getragenen Veranstaltung. Sorgfältig nachzuprüfen wäre allein die Interpretation der langen und kurzen Vorschläge, denen man wegen ihrer ungleichartigen Notierung auch mit Quantz' oder Carl Philipp Emanuel Bach's Erklärungen nicht immer restlos beikommen dürfte. Auf außerordentlicher Höhe standen die Chorleistungen. Vielleicht können sich Jünger, Hohepriester und Älteste gegenüber dem »ganzen Volke« durch die Besetzung noch deutlicher voneinander abheben. Wenn nur einmal die Dirigentendiktatur auf alle mitwirkenden Solisten ausgedehnt würde. (Ein frommer Wunsch!) Gerade weil die Chor- und Orchesterpartien nach einem einheitlichen, wohldurchdachten Plane studiert waren, empfand man leise Stilunterschiede zwischen Chor und Soli. Es ist zum Beispiel nicht wohl anzunehmen, daß die übertriebene Zurückdrängung der wundervollen Begleitstimmen zu »Trinket alle daraus« innerster Überzeugung des Dirigenten entsprach. Johannes Messchaert sang den Jesus; er sang ihn mit ergreifendem Ausdruck, mit erhabener Größe. Aber auch diesmal schien es, als habe der Künstler direkt oder indirekt die »Begleitung« der Einsetzungsworte beeinflußt[1]). Gerade an dieser Stelle ist das unverhältnismäßige Pianissimo obligater Stimmen nicht schön und sicherlich unbachisch. Auch Emmi Leisner (Alt) ging stilistisch eigne Wege. Am besten fügte sich dem dramatischen Grundzuge der Aufführung Felix Senius (Evangelist) ein; ihm schlossen sich an die herrliche Sopranistin Aaltje Noordewier-Reddingius und Maria Philippi (Alt). Die übrigen Solisten Clara Senius (Sopran), Alfred Stephani, Felix Lederer-Prina und Nicolaus Harzen-Müller (Bässe) bemühten sich mit Erfolg, ihr Bestes zu geben. (Der Tenor Anton Bürger hätte von der Probe weggeschickt werden müssen.)

Im allgemeinen wirkte der erste Teil der Passion unmittelbarer als der zweite, dessen Arien weiter ausgesponnen erscheinen und infolgedessen die Handlung verlangsamen; besonders wenn die Sänger nicht ganz einwandfrei sind. Da nun Prof. Ochs den Schwerpunkt auf die Handlung legte, so konnte das gewaltige crescendo des ersten Teiles nicht überboten werden. Im einzelnen hatte der Dirigent das Dramatische des Werkes aufs schärfste herausgearbeitet und den turbae manchen neuen Zug abgewonnen; es war System in der Sache, das erzwang sich ganz beträchtlichen Respekt auch bei Skeptikern und Dickköpfen.

Nur eines ist zumeist – wohl nicht mit Unrecht — abgelehnt worden: die Auffassung und der Vortrag der Choräle. Prof. Ochs hatte sie fast als dramatische Faktoren in die Handlung einbezogen und wo das nicht der Fall war, außerordentlich reich nuanciert. Beides kann aus äußeren und inneren Gründen nicht richtig sein. Es war, wie H. Springer in der »Deutschen Tageszeitung« ausführt, »in dem Streben nach Belebung [der Choräle] bisweilen das rechte Maß überschritten, und es gab Stellen, wo die großen dynamischen Steigerungen lediglich Effekte bedeuteten, Wirkungen ohne innere Ursache. Und bei dem Reichtum an Choralpartien wurde man für diese Art der Auffassung besonders empfindlich und sah beinahe eine Vortragsschablone, wo gerade das Gegenteil gemeint war«. Wir wissen, daß Ochs' sehr erfolgreiches Streben dahin geht, die Absichten des großen Thomaskantors bis ins kleinste zu verfolgen und getreu zu interpretieren. Bach's

1) Schon beim jüngsten deutschen Bachfeste in Breslau drängten sich ähnliche Beobachtungen auf.

eigene besondere Stellung dem Choral gegenüber muß doch dem verdienstvollen Chorleiter aufgefallen sein. Choräle sind Strophenlieder, also bleibt ihre Melodie einer ganz bestimmten Ausdeutung entzogen. Auch für Bach. Ob er die Melodie selbst ersann, ob er eine fremde übernahm: wohl nie in seinen (Chor-)Chorälen spitzt er den Ausdruck, wie er es sonst tut, auf musikalische Illustration der Textworte zu. (Die Tonart ist ihm natürlich nicht gleichgültig.) Er läßt den gesungenen Choral im wesentlichen unangetastet und gibt ihm lediglich seinen herrlichen harmonischen Schmuck. Die Choralstrophe ist bei Bach, wo er sie bringt, eine nach innen gekehrte Betrachtung und wird selbst nie etwas von der Komposition in sich aufnehmen, in welche sie eingeschoben oder an die sie angegliedert ist[1]); sogar die begleitenden Instrumente treten — auch in der Matthäuspassion — schlicht hinter den Choralsatz zurück. Daß es sehr ergreifend wirkte, als nach den heftigen Fragen der Jünger: »Herr bin ich's?« die Choralstrophe »Ich bins, ich sollte büßen« mit großer Kraft hereinbrach, erklärt sich durch die Situation (deren Bach ja immer Herr ist); den Choral empfinden wir hier unwillkürlich als heftige Selbstanklage des die Handlung Betrachtenden. (Als Antwort auf die Frage kommt die Strophe überhaupt nicht in Betracht.) Gerade diesen Choral bot Prof. Ochs unter Verzicht auf rein musikalische Detailausarbeitung in einer einzigen großen, schönen Linie! Wohl auch Bach's Choräle unterstehen im Grunde den Gesetzen des Strophenliedervortrags, ohne daß damit irgendwelche Ausdrucksarmut bedingt wäre; und wie dramatisch ein einfaches, schlicht vorgetragenes Lied wirken kann, wenn es nur im rechten Augenblick erklingt: müßte das erst noch bewiesen werden?

Berlin. **Max Schneider.**

Music in England in 1912.

The musical year (says the London "Times") began at Manchester with the production on January 25 of a remarkable work by Granville Bantock. "Atalanta in Calydon« (Swinburne) is a choral symphony—that is to say, a large work in four movements for a choir without any instrumental accompaniment. Its claim to be specially remembered rests upon its being the outcome of a conviction that there is something to be done in pure choral music which was left undone in the great historical epochs when that form of art was at its height. This symphony is an attempt to transfer some of the technique of the modern orchestra to the voices, and it seems to have come into existence through the discovery made largely by the competitive festivals that voices highly trained in combination have a capacity for independent use and the expression of contrasts in colour which presents a certain analogy with the current treatment of instruments in the orchestra. Though Bantock's symphony is in its musical quality by no means the stongest work which the year has produced, it is probably the one most symptomatic of the trend of musical events in this country. In searching the records of the year one discovers that a certain number of more or less interesting orchestral works have been produced in the metropolis, London, perhaps rather more than usual owing to special circumstances, but that no choral work of importance has been given for the first time there; and a visitor to the provincial festivals, and especially to the competitive festivals which now take place all over the country, must realize that the musical life of the people is still very largely identified with choral singing. No doubt in the latter the musical instinc is much mixed up with interests and instincts which are not artistic, and are

1) Etwaige Zwischenspiele an den Fermatenstellen ändern diese Tatsache nicht.

even opposed to artistic development; but that very confusion is one of the signs that music in these conditions has become a human activity, which can no longer be kept apart from the motives and forces that play their part in determining issues in life. Bantock's choral symphony is the most important composition which may be taken as the direct result of the competitive festivals, though it was not actually produced at one.

In London two organizations have been chiefly responsible for the production of new works. The Philharmonic Society, now to be called the Royal Philharmonic Society by command of the King, took the occasion of its centenary to perform for the first time a number of orchestral works by British composers. Two of these were symphonies. One, by Stanford in D minor, was given in February; the other, by Hubert Parry in B minor, closed the centenary season in December. Though the two composers approach their work from very different points of view, both rebel against the cumbersomeness which has beset the modern symphony ever since Tchaikovsky's works became known. Stanford in his three movements aimed almost exclusively at delicate symmetry and beauty of form; Parry in his four linked movements aimed at concentrated expression within a very concise shape. The other organization was the set of four orchestral and choral concerts given by J. Balfour Gardiner. The list included an experimental and rather unpractical cantata, "Enchanted Summer", by Arnold Bax, a very practical Festival Overture by the same composer, a vigorous choral ballad, "News from "Whydah", by Gardiner, and what has proved most interesting to the general public, various clever settings of folksongs for voices and instruments by Percy Grainger.

The Promenade Concerts, which Henry Wood conducted as usual at Queen's Hall in the autumn, brought forward a number of new and unfamiliar works for orchestra, among them the Violin Concerto by Coleridge Taylor which was one of the latest works of the composer before his unfortunate death in September. But the most valuable work done by these concerts is in the fact that they give to a large public at a small cost the chance of hearing a wide range of masterpieces splendidly played, and the announcement that the I proved a financial success this year shows that the chance is warmly appreciated. Of the work done by the two other permanent orchestras it may be noted that the New Symphony Orchestra under Landon Ronald produced in March the Beethoven symphony lately discovered at Jena, and that the London Symphony Orchestra has given to the public opportunities of hearing several famous Continental conductors.

The old-established festivals at various centres have shown a decline in public support, and we hear of financial loss and calls upon the guarantors. Yet they remain the chief opportunities for the production of new music for soli, chorus, and orchestra combined, and for that reason alone they are important. At Hereford, in the Cathedral, two new works were given, Parry's setting of Dunbar's "Ode on the Nativity", a work of great freshness and vitality, and a skilful Fantasia upon some old Christmas carols by R. Vaughan Williams. Birmingham, too, produced two new choral works: Elgar's "We are "the Music-makers", and H. Walford Davies's "Song of St. Francis". Granville Bantock's symphonic poem for orchestra, "Fifine at the Fair", and the first performance in England of Sibelius's remarkable Symphony in A minor, given under the composer's direction, were also features which make the Birmingham Festival of 1912 a memorable one.

Wagner's "Ring" was given twice in its proper conditions as a music-drama on the stage of Covent Garden at the beginning of the summer season, when Ludwig Rottenberg obtained performances which were generally speaking excellent. Yet since the 14-weeks season was the only one given in the Royal Opera House, and a large part of that was invaded by the Russian Ballet, an invasion which few resented and many welcomed, that house has given little to record. Two new operas were brought forward—"Giojelli della Madonna", by Wolf-Ferrari, a composer who wavers between Italian and German ideals and sometimes strikes a happy balance from the juxtaposition of the two methods; and "Conchita",

by Riccardo Zandonai, a young Italian of remarkable musical gifts, of whose work one may expect to hear more in the future.

But the chief operatic event was a negative one—the ignominious closing of Hammerstein's London Opera House, which had opened its doors with a great flourish of trumpets in the late autumn of 1911. With the help of a young American singer, Felice Lyne, who proved an attraction to the public, and by dint of reducing the prices to those of the ordinary theatre, the London Opera House struggled through a spring season and a summer one. It gave to the public some good things, particularly Massenet's ingenious and effective "Don Quichotte"; but unfortunately it filled up its repertory with works which most people have forgotten and others which many people wish that they could forget. Shortly before the end came some special performances of an opera by an Englishman, Joseph Holbrooke's "The Children of Dōn", the first part of a trilogy on ancient British legends written by "T. E. Ellis" (Lord Howard de Walden). Holbrooke afterwards republished, side by side, quotations from the Press which spoke of "The Children of Dōn" on the one hand as the greatest score ever produced by an Englishman and on the other as a tragedy and a failure and the greatest blow ever given to British opera. It is quite possible that both were right; certainly the score is a marvel of painstaking skill, and it is equally certain that the general effect was overwhelmingly depressing.

It may be remarked that in 1912 England carried a flying column into Germany and asserted its musical capacity in the capital. G. H. Clutsam, whose smaller operas have had brief appearances at Covent Garden, His Majesty's, and the Tivoli Theatres in London, succeeded in getting "König Harlekin" produced in Berlin in November; and the Beecham Symphony Orchestra has appeared there successfully in conjunction with the Russian Ballet. German critics gave Clutsam an elaborate list of all the foreign sources from which they considered that his music was drawn.

Vorlesungen über Musik.

Lund. Doz. Dr. T. Norlind in dem Verein für populärwissenschaftliche Vorlesungen: G. Wennerberg und die Musik Schwedens in der Mitte des 19. Jahrhs. (12. Jan. 1913), Die Volksdichtung und Volksmusik Schwedens (Zyklus; Jan.-Febr. 1913).

An der Musikhochschule im Wintersemester: Richard Wagner als Dichter und Musiker, 1 St.

Lüttich. Dr. Dwelshauvers auf Einladung des Journal de Liège: Bases physiologiques et ésthetiques de la technique pianistique moderne.

Notizen.

Berlin. Am 8. Januar starb Prof. William Wolf (geb. 1838 in Breslau), Dozent für Musik an der Berliner Humboldt-Akademie, ein langjähriges Mitglied unserer Gesellschaft. Seine bekannteste Arbeit, Musik-Ästhetik in kurzer, gemeinverständlicher Darstellung, hat in den Sammelbänden IX, 2 eine ausführliche Besprechung erfahren.

In den Tagen vom 7.—9. Oktober soll im Aula-Gebäude der Universität ein Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft stattfinden. Dem Prospekt seien noch folgende Angaben entnommen: Der Kongreß scheint erwünscht, weil er eine Gemeinsamkeit wissenschaftlicher Interessen zum sichtbaren Ausdruck bringen kann. Ästhetische und kunstwissenschaftliche Probleme werden zwar bei den Zusammenkünften der Philosophen und Psychologen, der Literatur-, Kunst- und Musikforscher, der Ethnologen, Soziologen und Pädagogen gern nebenbei erörtert, können aber bei solchen Gelegenheiten nie in ihrem inneren Zusammenhang

sich darstellen. Um diesen Zusammenhang deutlich hervorzuheben und zu fördern, sind die Ästhetiker, die von Philosophie und Psychologie ausgehen, mit denjenigen Vertretern der konkreteren Wissenschaften in Verbindung zu setzen, die im Kunstwerk als solchem den nächsten Gegenstand ihrer Forschung erblicken; andererseits sind die Kunst-, Literatur- und Musikhistoriker durch lebendige Berührung und Aussprache darin zu befestigen, daß sie die wertvollen Ergebnisse der neuen philosophischen und psychologischen Ästhetik sich zu eigen machen. Wenn die bisher gesondert Arbeitenden sich als Glieder einer umfassenden geistigen Bewegung fühlen lernen, so kann das dem Fortschritt unserer Wissenschaft erhebliche Dienste leisten. Daher soll das Organisationsmittel eines Kongresse s zu Hilfe genommen und ein persönlicher Gedankenaustausch hergestellt werden. Der Kongreß soll einen streng wissenschaftlichen Charakter tragen. Anmeldungen sind an Prof. Dr. Max Dessoir, Berlin W., Speyererstr. 8, zu richten.

In einem Vortragsabend der kgl. Hochschule kamen zum Vortrag: D. Buxtehude, Praelud. u. Fuge *e*moll, Ph. Krieger, Die Gerechten werden weggerafft Kantate, Fr. Tunder, Ach Herr, laß deine lieben Engelein, Kantate für Sopran, J. Chr. Bach, Es erhub sich ein Streit, Kantate, J. S. Bach, Der Friede sei mit dir, Halt im Gedächtnis Jesum, Kantaten. — Zum Besten des Eisenacher Bachhauses fand ferner eine Aufführung von Bach's *h*moll-Messe statt.

Unter Mitwirkung verschiedener Künstler veranstaltete Dr. L. Landshoff ein Konzert mit vokaler Kammermusik des 17. und 18. Jahrhs, deren meiste Nummern seiner Sammlung »Alte Meister des Bel canto usw.« entnommen waren. Von den andern Nummern seien besonders genannt das Kammerduett Steffani's, *Che volete o crude pene.*

Brüssel. Die Société J.-S. Bach führt in ihren dieswinterlichen Konzerten nicht weniger als neun Kantaten neben einer Reihe von Instrumentalwerken Bach's auf, nämlich die Nrn. 6, 19, 32, 40, 50, 51, 60, 104 und 212 der Ausgabe der B.-G.

Heidelberg. Vom 22.—25. Juni findet hier ein Bach-Regerfest statt. (Leitung M. Reger und P. Wolfrum.) An größeren Werken Bach's kommen zur Aufführung die Trauermusik, das Osteroratorium, das Magnificat, zwei brandenburgische Konzerte, die zweite *D*dur-Suite, die Kaffeekantate (szenisch).

Italien. A Roma, nel vetusto Castel Sant' Angelo, venne inaugurato un Museo storico musicale che comprende circa due mila strumenti divisi in molte categorie: esotici e indigenie; antichi, medioevali e moderni; a corda, a fiato, a tastiera, a percussione. E' in preparazione il catalogo illustrativo della importante raccolta.

L' otto gennaio scorso ricorreva il secondo centenario della morte di Arcangelo Corelli. E' noto ch' egli venne sepolto *ad honorem* nel Pantheon di Roma, col titolo, inciso nella lapide, di «Princeps Musicorum». Per cura del municipio di Fusignano, patria del grande violinista, venne deposta sulla sua tomba una grande corona d' alloro. Si annuncia, inoltre, che la regia Accademia di Santa Cecilia e il Liceo musicale di Roma preparano una solenne commemorazione con esecuzione di musica del Corelli e con un discorso di Corrado Ricci direttore generale delle Antichità e Belle Arti. Vito Fedeli.

Leipzig. Am 19. Januar starb der Gesangspädagoge Gustav Borchers (geb. 1865 bei Braunschweig), Oberlehrer für Gesang an der Nikolaischule uud Kantor an der Petrikirche, ein langjähriges, verdientes Mitglied unserer Gesellschaft, das seine künstlerischen Kräfte oft den Abenden der Leipziger Ortsgruppe zur Verfügung gestellt hatte. Als sein bedeutendstes Verdienst hat man sein entschlossenes und von reichem Erfolg gekröntes praktisches Eintreten für die Eitz'sche Tonwortmethode anzusehen, die er besonders durch die von ihm ins Leben gerufenen Ferienkurse für Volksschulgesanglehrer in weiteste Kreise zu tragen vermochte.

München. Am 9. Januar fand im kgl. Odeon eine Hans Leo Haßler-Gedenkfeier statt, veranstaltet vom Münchner Chorschulverein unter Leitung vom Domkapellmeister E. Wöhrle. Das Programm brachte: 1. Kyrie und Agnus dei aus *Missa VIII* (achtst.) und *Missae 4, 5, 6 et 8 vocibus*, 1599. 2. *Dixit Maria*, vierst.

Motette aus *Cantiones sacrae de festis praecepuis totius anni*, 1591. 3) Chi mi dimandera, vierst. Canzonette aus *Canzonette à 4 voci*, 1590. 4. *Donna quella saeta*, fünfst. Madrigal aus *Madrigali à 5, 6, 7 e 8 voci*, 1596. 5. Ricercar *Secundi Toni* f. Orgel. 6. Warum betrübst du dich, mein hertz, vierst., aus »Kirchengesäng, Psalmen und geistliche Lieder auf die gemeinen Melodeyen ... gesetzt, 1608. 7. O Mensch, bewein dein sünde groß, vierst., aus »Psalmen und Christliche Gesäng mit 4 Stimmen auf die Melodeyen fugweis komponiert«, 1607. 8. Ricercar *Quinti Toni*, f. Orgel. 9. Drei Gesänge aus »Neue Teutsche gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten mit 4, 5, 6 und 8 St.«, 1596. (Junckfraw deine schöne gestalt, Ich scheid von dir, Mein Lieb will mit mir kriegen). 10. Canzona f. Orgel. 11. Vier Gesänge aus »Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng« usw., 1601. (Ach, Lieb, hier ist das Hertze, Gagliarde, Mein Gemüth, Im kühlen Maien). 12. *Cantate domino canticum novum*, zwölfst. Motette aus *Sacri concentus*, 4—12 voc., 1601.

Schweden. Der schwedische Reichstag hat 4500 Kr. bewilligt für wissenschaftlich-folkloristische Studien in Schweden. Die Summe ist auf folgende drei Forscher verteilt: T. Norlind (Doz. an d. Univ. Lund), C. W. Sydow (Doz. a. d. Univ. Lund) und N. Andersson, Lund (cand. jur.). N. Andersson wird Volksmelodien in Nordschweden, Norlind und Sydow Volksdichtung und Volksmusik in Südschweden aufzeichnen. Die Volksmelodien sollen auch phonographisch aufgenommen werden.

Schwerin. Die in Tages- und Musikzeitungen verbreitete Nachricht, als seien im Archiv des herzoglichen Hoftheaters unbekannte Opern R. Kaiser's gefunden worden, beruht auf einem Irrtum.

Zu **Sperontes' Singende Muse a. d. Pleiße.** Interessenten teilt Dr. T. Norlind-Tomelilla, mit, daß ein Exemplar der zweiten Auflage von 1741 (s. den Aufsatz im letzten Heft) sich auch auf der kgl. Bibliothek zu Stockholm befindet.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Batka, Rich. Richard Wagner. Lex. 8⁰, 126 S. m. Abbildgn., Taf. u. Fksms. Berühmte Musiker, Berlin, Schlesische Verlagsanstalt, 1912. ℳ 5,—.

Dubitzky, Franz. Von der Herkunft Wagner'scher Themen. 8⁰, 27 S. Musikalisches Magazin. Langensalza, Beyer u. Söhne, 1912. ℳ —,50.

Felber, Erwin. Die indische Musik der vedischen u. d. klassischen Zeit. Studie z. Geschichte d. Rezitation. 8⁰, 189 S. Wien, i. K. von A. Hölder, 1912.

Geschichte, der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abtlg.: 1812—1870, verf. v. Rich. v. Perger. 2. Abtlg.: 1870—1912, verf. v. Dr. Rob. Hirschfeld. In 1 Zusatz-Bde.: Die Sammlungen u. Statuten. Zusammengestellt v. Arichivar Dr. Eusebius Mandyczewski. Hrsg. v. der Direktion d. k. k. Gesellschaft der Musikfrde. i. Wien. Lex. 8⁰, IV, 348 u. XVI, 265 S. m. Abbildgn., Tfln., Fksms. u. 1 Bildnis. Wien, A. Holzhausen, 1912. ℳ 15,—.

Gib, Charles. Vocal science and art. London, Reeves, 1912. Crown 8vo., 118 pages. 3s. 6d.

The factors essential for the production of vocal tone are:—(a) A bellows, i. e. the lungs, and expiratory muscles of respiration, which bring about the necessary compression of air. (b) An air-containing tube, i. e. larynx, trachea, and bronchi. (c) Vibrating membranes, i. e. the "true vocal cords". (d) A resonating mechanism, i. e. three tiers of cavities, consisting of mouth, nose and accessory nasal cavities. Tone is a combination of all the above-mentioned factors, each individual voice having its distinctive quality or timbre. The physiology of the subiect has been placed on a firm basis through experiments with the dead isolated larynx; cf. for example Marage "Etude des vibrations laryngiennes", in Comptes rendus de l'Academie des sciences, 22 Novembre, 1909. The present is a scientifically sound, and also undoubtedly useful and practical treatise, based on the elementary physiological facts just mentioned, and intended primarily for choristers and clergymen. Author, who has been a clergyman in India, quotes

his native schoolmaster, a former Yogi, as saying "One can go to sleep and rise at a fixed time, as if awakened by an alarum, precisely at the time required, by a careful manipulation of the breath before going to bed". A Yogi, to become a Christian schoolmaster, must have lost his caste, and it is possible that this one also lost his sense of veracity. However πολλὰ τὰ δεινά, and it would be rash to deny.

Kirchengesangvereinstag, Der 24. deutsche evangelische, in Frankfurt a. M. vom 21.—23. Okt. 1912. Gr. 8⁰, 62 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. *M* —,70.

Kohl, Franz Ferd., u. Jos. **Reiter**. Echte Tiroler-Lieder, im Volke gesammelt u. f. d. Volk eingerichtet. (Große Neuausg. — 1. Bd.) 8⁰, XII, 415 S. Leipzig, Gebr. Hug & Co. 1912. *M* 7,50.

Nagel, Willib. Christoph Graupner als Sinfoniker. Zusammenfassende Bemerkungen nebst themat. Kataloge d. Sinfonien. 8⁰, 31 S. Musikal. Magazin, Langensalza, Beyer u. Söhne, 1912. *M* —,50.

Parker, D. C. Some aspects of Gipsy music. London, Reeves, 1813. Crown 12mo. 59 pages. 1sh.

An extraordinary amount of tall talk de lanâ caprinâ. The gipsy as musician is a wandering oriental executant (in Hungary, Spain, Russia, etc.), who embellishes, mostly as violinist, the indigenous melodies of the countries where he finds himself. The greater part of what we call gipsy music is Magyar music embellished by the gipsies of Hungary. Whatever the facts, the reader will not find them here. It is difficult to know why a turgid valueless brochure like this was published.

Prod'homme, J.-G., Ecrits de musiciens (XVe—XVIIIe siècles). Paris, Mercure de France, 1912, in-12, 455 p.

Notre collègue de la Section de Paris, M. J.-G. Prod'homme, qui s'est acquis notamment pas sa traduction des Œuvres en prose de Richard Wagner (en Cours de publication) et tout dernièrement par son livre documentaire sur Gounod, des titres si sérieux à l'estime des lecteurs français, a eu l'heureuse idée de leur offrir un choix de lettres, de dédicaces, de testaments et d'extraits d'écrits divers de quarante musiciens du XVe au XVIIIe siècle. Le vieux Dufay ouvre la marche, avec son curieux testament, traduit en français et suivi de documents qui portent les signatures de Willaert, Cyprien de Rore, Goudimel, Palestrina, etc. Lassus est représenté par quelques-unes de ses lettres «rabelaisiennes». La préface des *Nuove Musiche* de Caccini avoisine celle des psaumes de Sweelinck. Auprès de plusieurs lettres de Monteverde, et d'épîtres dédicatoires de Boësset et d'Auxcousteaux, apparaissent la préface des psaumes de Jacques de Gouy et celles des «Florilèges» de Georges Muffat. Dans le XVIIIe siècle, Bach, Hændel, Rameau et Gluck, prennent très naturellement une place préfondérante au milieu de noms moins illustres. Les documents, classés selon l'ordre chronologique, sont soigneusement reproduits ou traduits, annotés et précédés de notices biographiques. On doit donc dire que ce recueil, s'il n'offre pas de textes inédits, est excellemment propre à «vulgariser» la connaissance de la biographie de nombreux artistes, grands et petits, et celle de la condition sociale des musiciens, en toute l'Europe, et à travers trois siècles. M. Brenet.

Riemann, Hugo. Handbuch d. Harmonielehre. 5. Aufl. Gr. 8⁰, XV, 234 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. *M* 5,—.

Scheidemantel, Karl. Stimmbildung. 4., unveränd. Aufl. (Breitkopf & Härtel's Musikbücher). 8⁰, 85 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. *M* 2,—.

Schmidt, Frdr. Das Musikleben der bürgerlichen Gesellschaft Leipzigs im Vormärz (1815—1848). 8⁰, XII, 208 S. In Musikalisches Magazin. Langensala, G. Beyer u. Söhne, 1912. *M* 3,—.

Schmidt, Leop. Meister der Tonkunst im 19. Jahrh. Biograph. Skizzen. Mit 16 Bildn. in Tonätzg. 2. Aufl. Kl. 8⁰, 310 R. Berlin, J. Bard, 1912. *M* 4,—.

— Erlebnisse und Betrachtungen. Aus dem Musikleben der Gegenwart. Berlin, A. Hofmann & Co. *M* 5,—.

Schreyer, Johannes. Beiträge zur Bach-Kritik. 2. Heft. 8⁰, 75 S. Leipzig, C. Merseburger, 1913. *M* 1,—.

Steel, Grizelle Strong. With lute and lyre. Ill. by W. Sauer. London, Allen, 1912. Crown 8vo., 112 pages. 2s. 6d.

A curious miscellany about ancient songs, folksongs, music in Japan, musician-angels in art, animals in music, etc.

Werner, Heinr. Hugo Wolf in Maierling. Eine Idylle. Mit Briefen, Gedichten, Noten, (3) Bildern u. (6) Fksms. 8⁰, III u. 72 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. *M* 3,—.

Woodhouse, George. The artist at the pianoforte. London, Reeves, 1912. Crown 8vo., 52 pages. 1s. 6d.

Author (a London pianist and teacher, onee pupil of Leschetizky) writes in a great fume against the "rationalists" who inculcate this or that theory and practice of pianoforte technique. He uses many flowers of speech in the course of his denunciation. It is difficult however to bring to a focus from these pages the exact offence or offences of the technicians. It is still much more difficult to understand what author would put in place of what he condemns. He says in his Conclusion:—"It is perhaps inevitable that in shattering the idols of others we create new ones in their stead. Without turning iconoclast to myself, I will yet break the mould in which my idol was cast, and endeavour to preserve the spirit of my conviction, and not its limitation in a creed". That is a sesquipedalian way of admitting that he has nothing constructive to offer. The teratology of the peroration which then follows, soars quite above the comprehension of the present reviewer. The pianist Ignaz Jan Paderewski (b. 1860) is of another opinion about this small book, and gives it a flaming testimonial, which is reproduced in facsimile autograph.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel. Leipzig. Mitteilungen Nr. 110.

Poppe, K. M. Leipzig, Lange Str. 44. Katalog Nr. 5. Musikliteratur. (Enthält u. a. d. betreffend. Teil der Bibliothek Mottl's). 1. Allgemeines, 2. Bibliographie, 3. Geschichte, Griech. Musik Nr. 410—480, 4. Theorie und Ästhetik, 5. Musikinstrumente, 6. Gesang, 7. Kirchenlied, Liturg., Hymnolog., 8. Volkslied, 9. Primitive, oriental. u. exotische Musik. (1829 Nrn.)

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Berlin.

Im Februar erscheint als erste Veröffentlichung der Ortsgruppe Berlin: Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Roma 1553, herausgegeben von Max Schneider, Kommissionsverlag Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin. Das Werk, bis jetzt ein bibliographisches Unikum, gibt sehr erwünschte Aufschlüsse über noch unklare Gebiete der musikalischen Praxis in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und hat vor anderen Lehrbüchern über diese Materie den Vorzug voraus, daß mit den Regeln auch deren mannigfaltige Anwendung geboten wird. Ortiz ergeht sich nicht in weitschweifigen und abstrakten Erörterungen, sondern gibt Beispiele über Beispiele von einer Klarheit und Anschaulichkeit, die man vor ihm vergeblich suchen dürfte. — Das erste Buch des Tratado, eine Art Elementarlehre, will selbst dem Kompositionsunkundigen ermöglichen, beim Zusammenspiel von vier oder fünf Violen richtig zu verzieren; es enthält deshalb nur Verzierungen (*glosas*) über allen Kadenzen und über sonst vorkommenden steigenden und fallenden Tonschritten bis zum Umfange einer Quinte (!). Dieses erste Buch kann nach des Verfassers eignen Worten wie ein Nachschlagewerk beim Verzieren benutzt werden. Das zweite behandelt die eigentliche Kunst des instrumentalen Solospiels ohne und mit Cembalobegleitung. An 29 fertigen und kunstvoll gearbeiteten Kompositionen zeigt Ortiz, wie man sich als Solospieler und als Begleiter zu verhalten hat. Er gibt unschätzbare Belege für die Aufführungspraxis seiner Zeit, wenn er beschreibt, wie der Violaspieler und der Cembalist bei gemeinsamem freien Phantasieren zu verfahren haben; wenn er das Spiel über verschiedenartigen, vom Cembalo akkordisch begleiteten cantus firmi veranschaulicht oder wenn er an einem Madrigal von Arcadelt, an einer Chanson von Sandrin erläutert, wie man kunstvolle Singsätze als Instrumentalsoli mit Begleitung vortragen kann. — Ortiz' Schrift weist nicht nur die Praxis der einfachen akkordischen und der kunstvollen Cembalobegleitung

als lange vor 1600 bekannt nach, sondern hilft auch den Weg zu der endgültigen Feststellung bahnen, daß die Kompositionen der Zeit um 1500 grundsätzlich je nach Belieben und Bedürfnis gesungen oder gespielt oder gesungen und gespielt wurden. Erst die *Nuove Musiche* versuchten bewußt instrumental und vokal zu scheiden, indem sie nach Eindeutigkeit des musikalischen Ausdrucks strebten und damit den neuen Stil gewannen, aus welchem unsere heutige Musik emporblühte. — Der Neudruck erscheint in moderner Notenschrift und, wo es nötig war, spartiert. Soweit nur irgend zweckmäßig, ist er dem Originale angenähert und bringt besonders wichtige Stellen auch im Faksimile. Über Einzelheiten und über die angewandte Editionstechnik gibt ein Revisionsbericht Auskunft; ihm folgt eine Übersetzung des Traktats ins Deutsche.

Max Schneider.

Bruxelles.

Jeudi 30 janvier 1913, a eu lieu, sous les auspices de la section belge (groupe de Bruxelles) de la Société internationale de Musique, une séance consacrée au Rythme et à la Gymnastique Rythmique, ainsi qu'à la Culture du Rythme à l'Institut d'Hellerau. La conférence introductive était faite par notre collègue, M. Charles Delgouffre, qui développa son sujet en termes élégants et précis. Il attire tout d'abord l'attention sur l'importance du rythme, élément le plus ancien et le plus essentiel de la musique. Il en donne diverses définitions, depuis celle d'Aristide Quintilien jusqu'à celles des auteurs modernes les plus autorisés. Lui-même propose comme définition: «l'harmonie dans le mouvement». Il retrace, dans ses grandes lignes, l'histoire du rythme à travers les âges, et insiste sur la tendance actuelle à raffiner le rythme, en le débarrassant insensiblement de l'obsession de la barre de mesure et de la symétrie. La gymnastique rythmique est, avant tout, une gymnastique du cerveau, de la pensée. Elle contribue largement à l'éducation de la volonté en nous rendant maîtres de nos mouvements, alors que sans elle, ce sont nos mouvements qui nous commandent. Elle aide à prendre conscience de toutes les forces vives qui sont indisciplinées en nous et à leur faire produire tous les effets utiles dont elles sont susceptibles. Elle est, somme toute, le triomphe de l'esprit et du sentiment sur la matière. Le conférencier énumère ensuite les principes essentiels de la méthode Jaques-Dalcroze, et les commente judicieusement, en donnant quelques détails sur le mécanisme de la gymnastique rythmique. Il montre les avantages de cette méthode, non seulement au point de vue de la rénovation de l'art de la plastique, mais surtout à celui de l'apprentissage musical, pour les compositeurs et les exécutants. Il termine sa conférence en faisant l'éloge de M. Jaques-Dalcroze comme musicien et comme pédagogue.

A titre de démonstration, Mlle. Berthe Roggen, professeur diplômé de l'Institut d'Hellerau, présente ses jeunes élèves dans une série d'exercices allant du simple au complexe, et présentant, même pour les profanes, un intérêt des plus vifs. L'un de nos meilleurs compositeurs, M. Joseph Jongen, collabore à cette séance, en improvisant, au piano, des fragments musicaux dont les rythmes variés servent de thème à ces exercices.

Cette séance a obtenu un tel succès, qu'elle a dû être donnée une seconde fois, le jeudi 6 février, afin de satisfaire la curiosité du grand nombre de personnes qui, à Bruxelles, s'intéressent à la gymnastique rythmique.

Ch. van den Borren.

Dresden.

Am 16. Januar gab es in unsrer Ortsgruppe einen Shakespeareabend von Prof. Buchmayer. Durch den Vortragenden lange vorbereitet, von den Mitwirkenden verständig und glücklich durchgeführt, fesselten die vielen Darbietungen fast drei Stunden und verbreiteten solche Shakespearestimmung, wie es wohl niemand ohne Bühne für möglich gehalten hätte.

Buchmayer zeichnete zu Anfang seines Vortrages »Die englische Musik zur Zeit Shakespeare's und die Originalmusik zu Shakespeare's Dramen« die Bedeu-

tung der englischen Musik im späteren Mittelalter und bis zur Zeit Heinrichs VIII., wobei er die wichtigere neue Literatur streifte und bedeutende zeitgenössische Zeugnisse hervorhob. Ausführlicher sprach er dann über die englische Musik unter Elisabeth, Volks- und höfische Musik, ihre Formen und ihre Berührungen, über die Quellen, die Hauptkomponisten und den großen Wert der englischen Klaviermusik um 1600, der weniger in den Phantasien als in der Entfaltung der Variationstechnik liege; von den Virginalisten führe eine Linie über Weckmann und Böhm bis auf Sebastian Bach. Der große Aufschwung der englischen Musikliteratur um 1600 steht mit der Gründung der Knabenkapelle zu Blackfriars im Zusammenhang, ist z. T. eine Folge der liturgischen Änderungen des Jahres 1571; der italienische Einfluß auf die Madrigalisten kommt etwa erst an dritter Stelle. Eben damals war auch die größte Blüte des englischen Dramas: unter allen englischen Dramatikern hat keiner »die Musik so vielseitig und so innerlich zu Hülfe genommen« wie Shakespeare; er war ein Musikkenner, was freilich damals in England zum Gebildeten gehörte. Es gibt darüber schon eine namhafte englische Literatur mit mancherlei Ergebnissen, doch ist noch viel zu tun, für uns Deutsche zunächst die Übersetzung der Musikstellen zu verbessern, wofür Buchmayer eine erkleckliche Reihe z. T. ergötzlicher Beispiele gab (*sweet divisions* sind die trillernden Diminuierungen, lieblichen Koloraturen, aber nicht der Lerche »süße Harmonie« usw.). Darauf wurden Instrumentalmusik und Tanz und schließlich der Gesang (Lieder und Ensembles) in Shakespeares Dramen an einer Reihe interessanter Beispiele — die Buchmayer nach den drei Gesichtspunkten »englisch national, wertvoll, unbekannt« ausgewählt hatte — besprochen und vorgeführt.

Die erste musikalische Einlage waren Klaviervorträge von Buchmayer selbst (aus »Parthenia«: Pavane und Galliarde von Byrd, 1611, aus Wooldridge's Neuausgabe von Chappell's *Old english popular music: Trenchmore*, Staine's *Morris dance* und Gigue, dann aus einem unveröffentlichten Manuskript des britischen Museums ein prächtiger Bauerntanz von Bull, gemütlich plump und quecksilbrig barock variiert, und schließlich aus den von Buchmayer in Lüneburg entdeckten Sammlungen einige entzückende Charakterstücke); viele unsrer Leser wissen, welche Fülle von »shakespearischem« Individualismus, von Innigkeit, Kraft, Bedacht und Scherz Buchmayer solcher Musik mitzuteilen versteht, daß man wohl manchmal eine lustige, verliebte Bande musizierend träumen konnte und den modernen wissenden Künstlerkopf über den Flügel gebeugt sah. Die Liedbeispiele begannen mit zwei bei Shakespeare nur erwähnten Sachen (Greensleeves und Death rock me asleep), es folgten ein Dutzend Soli auf Shakespeare's Texte aus dem Sturm, Hamlet, Othello, Maß für Maß, Wie es euch gefällt, Was ihr wollt, mit z. T. nach-shakespearischer, altenglischer Musik, in deren Wiedergabe die Deutsche Frl. Alberti und der Engländer Herr Austin wetteiferten, dazwischen einige Ensembles, von denen vor allem der Vierbässekanon What shall he have that kill'd the deer, 1600 von John Hilton komponiert, in der wackeren Ausführung der Herren Reichert, Häbler, Wolf und Mittag stürmische Fröhlichkeit erweckte. Ein Streichquintett, geführt von Herrn Konzertmeister Schiemann, spielte eine Reihe altenglischer Tänze aus den Hamburger Drucken von 1609 und 1617 von Simpson, Brade, Johnson und Bateman, und der Winter'sche Chor sang zum Beginn und zum Schluß des Abends je drei Madrigale (Wilbye, Dowland, Edwards, Morley) in trefflicher Ausarbeitung und frischem Zug.

Die Aufführung fand in der Aula der technischen Hochschule statt; eine große Zahl Gäste war anwesend, darunter viele Mitglieder der englischen Kolonie Dresdens, und der allgemeine Dank war der lebhafteste. Ein unvergeßlicher Abend »internationaler Musikgesellschaft«. **R. Wustmann.**

Leipzig.

Am 11. Dezember des vorigen Jahres sprach Herr Friedrich Bösenberg über »Ernst Mach und das Harmonieproblem«. Einleitend entwickelte der Vortragende zunächst in kurzen Worten, welche Bedeutung die Naturwissenschaft

und naturwissenschaftliches Denken für die Musikpädagogik und den praktischen Musiker hat, um dann den Lebens- und Schaffensgang des Wiener Physikers zu skizzieren. An Hand der wichtigeren Schriften wurden die Hauptgesichtspunkte für Mach's Schaffen mitgeteilt, das Historisch-kritische einerseits und die »Empfindungsanalyse«, das von Mach sogenannte »Erkenntnispsychologische«, andererseits. Im übrigen stellte der Referent folgenden Auszug zur Verfügung.

In seinem Hauptwerk, der »Analyse der Empfindungen« (Jena 1885—1903) gibt Mach im XIII. Kapitel auf wenigen Seiten eine Analyse der Tonempfindungen und zugleich eine Kritik aller in Betracht kommenden Theorien. Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt für Mach's Schaffen war sein Interesse für populärwissenschaftliche Darstellung auf jedem Gebiet. So bemühte er sich denn auch um das musikwissenschaftliche Ereignis der sechziger Jahre, um Helmholtz' Tonempfindungen, mit populärwissenschaftlichen Vorträgen, als deren Frucht seine heute ganz vergessene »Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie, populär für Musiker dargestellt« (Graz 1866) erschien. Im gleichen Jahre veröffentlichte bekanntlich v. Oettingens sein »Harmoniesystem in dualer Entwicklung«, und besser als in diesen beiden Arbeiten haben wir trotz eines halben Jahrhunderts musiktheoretischer Entwicklung bis heute das Harmonieproblem noch nicht darstellen können. Zur Definition des Harmonieproblems berührte der Vortragende dann einige Probleme der praktischen und der spekulativen Harmonielehre, wie z. B. Stimmführungsregeln, die Begriffe Konsonanz und Dissonanz usw. und verwies hierzu auf H. Riemann's »Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert«. Diese Probleme der spekulativen Harmonielehre, auch Harmonik genannt, gehören nicht zum eigentlichen Harmonieproblem, das im Grunde genommen mit der nackten Tatsache des Intervalldenkens identisch ist, mit der sogenannten Frage nach dem Ursprung der Musik, nach dem für das Intervalldenken in Betracht kommenden System. Im engsten Sinne gehört also nicht einmal die Tatsache der Dreiklangsharmonie zum Harmonieproblem, denn man kann schon heute bestimmt behaupten, daß die Erklärung der Dreiklangsharmonie in der Erklärung des Intervalldenkens als dieses oder jenes System nicht mit enthalten sein wird, daß hier also zwei ganz verschiedene Probleme vorliegen. Oettingen ist nun in seiner Arbeit von der Dreiklangsharmonie ausgegangen, er hat nicht als Physiker, sondern als praktischer Musiker gegen Helmholtz protestiert, indem er die Gleichberechtigung der beiden schlußfähigen Dreiklangsgruppierungen Dur und Moll aufstellte. Seine wenig gelungene Erklärung dieser Dualität hat bekanntlich eine allgemeine Anerkennung dieser Leistung des Musikinstinktes nicht zu hindern vermocht. Eine mehr zusagende Erklärung der Dualität gibt Mach in der »Analyse der Empfindungen« in Gestalt der sogenannten Zusatzhypothese, einer physiologischen, an Helmholtz' Resonanzhypothese anschließenden Theorie. Vor allem hat Mach das Harmonieproblem im engeren Sinne, das bloße Intervalldenken, 1866 in seiner »Einleitung« so klar und gründlich durch Prägung der Begriffe »Tonhöhesinn« und »Intervallsinn« formuliert, daß dagegen selbst Stumpf's Leistung zurücktritt. Hierzu wurde vom Vortragenden noch die Stelle aus den »Tomempfindungen« vorgelesen, wo Helmholtz betreffs der Erkennbarkeit von Intervallen aus obertonfreien Klängen oder von bloß vorgestellten Intervallen, die ja das eigentliche geistige Material des praktischen Musikers sind, die Erklärung schuldig bleibt. Mach betont gerade die nackte Tatsache der Erkennbarkeit und sieht sich dadurch zur Aufstellung eben des »Intervallsinns« veranlaßt, während Stumpf's Verschmelzungsstufen sich im Grunde genommen von dem »Tonhöhesinn« und dem ganzen fachwissenschaftlichen tonpsychologischen Zusammenhang nicht emanzipiert haben. — Auf Einzelheiten und auf Mach's wichtige Leistungen als Kritiker harmonischer Theorien ging der Vortragende, der darüber in einer 1911 erschienenen Arbeit (Harmoniegefühl und Klangfarbe, Leipzig 1911) Ausführliches gegeben hat, nicht mehr ein. Er wollte seinen Vortrag als eine Dankesschuld aufgefaßt wissen vor allem gegenüber den Leistungen Mach's in den sechziger Jahren, in denen die drei Physiker Helmholtz-Oettingen-Mach eine ganz einzigartige musiktheoretische Gesamtleistung hervorbrachten.

Max Unger.

Malmö-Lund.

Die südschwedische Ortsgruppe hielt am 26. Okt. 1912 im Konservatorium zu Malmö ihre erste Sitzung seit der Wiederaufnahme des Vereins. C. Claudius, der Stifter der Ortsgruppe, wurde als Vorsitzender wieder gewählt; Schriftführer: T. Norlind; Schatzmeister: G. Tronchi. Nach den Vereinsverhandlungen hielt T. Norlind einen Vortrag über »Die Intsrumentalkomponisten des 18. Jahrhunderts«. Der Vortrag wurde durch Musikstücke für Spinett, Viola d'amore, Gamba und Cello illustriert nach folgendem Programm: J. P. Rameau, 1. u. 2. Tambourin für Spinett, Va. d'amour und Gamba; G. Tartini, Satz 2 und 3 aus seinem Konzert für Gamba, J. S. Bach, Arie des Zephyrus a. d. zufriedengestellten Aeolus für Sopran, Va. d'amour, Gamba, V.cello und Spinett. Die alten Instrumente waren von C. Claudius zur Verfügung gestellt worden. Zu dem Vortrag und Konzert waren etwa 100 Personen eingeladen. **T. Norlind.**

Wien.

Am 10. Dezember hielt der Unterzeichnete einen Vortrag über »Die Anfänge der venetianischen Oper, besonders über das Wirken von Cavalli und Cesti«. Die musikalischen Beispiele hierzu waren handschriftlichen Partituren dieser Meister in der Marciana von Venedig und der Hofbibliothek in Wien entnommen und gelangen demnächst in den Beiheften zu den Denkmälern der Tonk. i. Österreich zur Veröffentlichung.

Am 20. Dezember 1912 wurde unter Vorsitz des Herrn Dr. Hugo Botstiber die satzungsmäßige Generalversammlung für das abgelaufene Vereinsjahr abgehalten, in welcher der Tätigkeits- und Kassabericht erstattet und die Abänderung zweier Punkte der Satzungen beschlossen wurde.

Herr Maximilian Josef Roßberger, früher Mitglied der Ortsgruppe Paris, nunmehr Mitglied der hiesigen Ortsgruppe, überbrachte seitens des Herrn Dr. Ecorcheville Gruß und Einladung zum nächsten Kongreß, wofür namens der Versammlung vom Vorsitzenden der Dank zum Ausdrucke gebracht wurde.

Im Anschluß an die Generalversammlung erstattete Herr Dr. Adolf Koczirz ein Referat: »Über das professionelle Musikertum in Wien vom Ende des 13. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts«. Der Vortragende gab auf Grund eingehender archivalischer Forschungen ein Bild über die Entwicklung der Organisationen der Erwerbsmusiker auf Wiener Boden sowie über die Konkurrenzkämpfe der einzelnen Kategorien bis zur Aufhebung der Hauptorganisation der zünftigen Wiener Musikanten, der sogenannten »Nicolai-Brüder«, durch Kaiser Josef II. im Jahre 1782. Von einer weiteren Inhaltsangabe wird mit Rücksicht darauf, daß dieser Gegenstand in allen seinen Details in einer besonderen Publikation behandelt werden wird, Abstand genommen. **Egon Wellesz.**

Neue Mitglieder.

Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna.
Dr. **Heinrich Möller,** 3, rue Montenote, Paris.
Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Basel.
Lazare Ponnelle, 38, Faubourg Bretonnière, Beaune (Côte d'Or).

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Universitäts-Professor Dr. **Harry Hollatz,** Schloß Peseux, jetzt: Charlottenburg, Kantstr. 97.
Paul Nettl, Prag, jetzt: Langegasse 9.

Ausgegeben Mitte Februar 1913.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
English Editor: Dr. Charles Maclean.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIV. Jahrgang. 1912/1913.

Verzeichnis der Zeitschriften siehe Heft 1 dieses Jahrganges.

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

Neu aufgenommene Zeitschriften:

Ho Hochland. Ms f. alle Gebiete des Wissens, der Literatur u. Kunst. München: Kösel.
Ka Die Karpathen. Halbmonatsschrift f. Kultur u. Leben. Kronstadt (Ungarn): Zeidner.
Mä März. München: Märzverlag. w.
NR Die neue Rundschau. Berlin: S. Fischer. m.
SM Süddeutsche Monatshefte. München: Königinstraße.
Th Das Theater. Illustr. Halb-Ms. f. internat. Bühnenkunst. Berlin-Wien.
VKM Velhagen & Klasing's Monatshefte. Berlin Tauentzienstr. 7B.
WM Westermann's Monatshefte. Illustr. Zs fürs deutsche Haus. Berlin: Lützowstr. 84.
ZfAe Zeitschrift f. Aesthetik u. Allgem. Kunstwissenschaft. Hrsg. M. Dessoir. Stuttgart: Enke. 1/4 j.
ZwF Der Zwiebelfisch. Eine kleine Zs. für Geschmack in Büchern und anderen Dingen. München: Hyperion. 1—2 m.

Abkürzungen: Ztg = Zeitung, Tgbl. = Tageblatt, Nachr. = Nachrichten.

Adam, Wolfgang, s. Bach.
Agostini, Mezio. L'opera pianistica di A. CM 16, 12.
Akustik (s. a. Orchester). Die harmon. Obertöne u. ihre Bedeutung f. Harmonie u. Stimmkunst (Brauer, ZfI 33, 2ff. — Tonfarben, Farbentöne (Matezki), ZfI 32, 33. — Ein neues akustisches Gesetz (Müller), DTZ 10, 252.
Altenburg, Wilh., s. Blasinstrumente.
Altmann, Gustav, s. Brahms, Oper.
Altmann, Wilh., s. Beethoven, Mendelssohn.
Andersson, Otto, s. Spohr.
Andro, L., s. Smyth, Wiesenthal.
Antcliffe, Herbert, s. Gedenktage, Gesang, Musik, Musikfeste, Orchester, Programmusik, Wagner.
Anthes, Georg, (Droste), BW 14, 21/22.
Antroop, Theodor, s. Wien.
Arensky, Ant. Step., »Le Coucou«, op. 34 (Wilkinson), MSt 1, 2.
Aretino, s. Kirchenmusik.
Arlberg, Hjalmar, s. Besprechungen.
Arnheim, A., s. Besprechungen.
Aron, W., s. Text.
Artero, J., s. Musikkritik.
Artikulation u. Phrasierung (Wiehmayer), AMZ 39, 49.
Augustin, Saint. Un curieux passage de S. A. (Gastoué), TSG 18, 6.
Aveling, Claude, s. Programmusik.
Bach, D. J., s. Volksmusik.
Bach, Johann Elias. Die Briefentwürfe B.'s (Pottgießer), Mk 12, 7.
Bach, Joh. Seb. A new edition of B.'s Organ works MN 43, 1134. — B.'s Eigenart (Adam), Mk 12, 7. — Motetten B.'s (Richter), Leipz. Ztg 21./9. 1912. — Zu den Vorschlägen in der Matthäuspassion (Sachs), AMZ 39, 49. — Ungekürzter Bach ... (Spanuth), S 70, 48. —
Bachmann, Franz, s. Musikunterricht.
Baldamus, Gustav (A. D.), SMZ 52, 29.
Ballett. Arten d. B.'s u. A. Pawlowa. (Barchan), D. Tag 27./10. 1912. — Das Ballett in Rußland (Barchan), Th 4, 7.
Balling, Michael. (Langford), MT 54, 839.
Barchan, P., s. Ballett.
Batka, Rich., s. Oper.
Bayreuth, s. Wagner.
Baumer, Cecil. MSt 1, 2.
Baughan, E. A., s. Rückblicke.
Becker, Eduard, s. Musikkongresse.
Beer, A., s. Oper.
Beethoven, Ludw. van. (s. a. Kubeck). Aus B.'s Schaffenswerkstatt (Altmann), MSal 5, 1/2. — B.'s symphonies (Berlioz) MSt 1, 3f. — Une œuvre inconnu de B. pour Mandoline et Piano (Chitz), SIM 8, 12. — La messe en ré (Gastoué), TSG 18, 3. — La Messe solennelle de B. (Humbert), VM 6, 7. — »Fidelio« (Kufferath), RM 9, 106. — Les mouvements de la neuvième symphonie. (Speyer), GM 58, 45. — Neue Beethoven-

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

(Dubitzky), DS 5, 1. — Konzertwesen zur Biedermeierzeit (Jacobi), Daheim 49, 8. — Die Solisten in den Orchesterkonzerten (Weingartner), RMZ 13, 51/52.
Kralik, Richard v., s. Kirchenmusik.
Krause, Emil, s. Gesang, Musik.
Kreowski, Ernst, s. Weihnachten.
Kruse, Georg Richard, s. Lortzing, Musikvereinigungen, Rietz.
Kubeck, Karl Friedr., ... un protégé de Beethoven (Ehrhard), VM 6, 9.
Kühn, O., s. Oper.
Kufferath, Maurice, s. Beethoven, Mozart, Tinel.
Kullak, Theodor. (Schmidt), MpB 36, 2.
Kurthen, Wilh., s. Besprechungen, Kirchenmusik.
Landowska, Wanda, s. Mozart.
Langford, S., s. Balling.
Launay, Robert de, s. Schumann.
Lehmann, Br., s. Gesang.
Leipzig (s. a. Musikbibliotheken, Wagner). Die L.er Opernsaison 1911/12 (Heuß), Leipz. Kalender X (1913). — L. als Musikstadt (Kipke), Leonard's Illustr. Musikztg. 7, 5. — Zur Jubelfeier der Thomasschule, Leipz. Tgbl. 24. Sept. 1912 u. (Bruchmüller), Tägl. Rundschau 25. Sept. 1912 u. (Pinthus), Berlin. Tgbl. 24./9. 1912 u. (Schulhof), Leipz. Neueste Nachrichten 24. Sept. 1912 u. (Sturmhoefel), Leipz. Kalender X (1913).
Lemberger, F., s. Debussy.
Leßmann, Otto, s. Museen.
Lesueur, Jean-François. (Servières), GM 58, 39/40.
Liebscher, Artur, s. Besprechungen.
Lied. Spinnstubenlieder aus Ostpreußen, T. 14, 6. — ... eine alte Liedperle: »Es sangen die Engel viel süßen Gesang« (Bonvin), CO 48, 1. — Vom deutschen Weihnachtslied (Decsey), VKM 27, 4. — »Es ist ein' Ros' entsprungen« (Funke), CO 48, 1. — In dulci jubilo (Funke), CO 47, 12. — «Plus près de toi, mon dieu!» Quelle mélodie chantèrent les naufragés? (Gastoué)' TSG 18, 7/8. — Sur quelques vieux cantiques (Gastoué), TSG 18, 4. — Harmonisierung des Volksliedes im natürlichen Tonsatz (Gloger), NMZ 34, 6. — Trois chansons de moisson de Haute-Savoie (Royer), TSG 17, 7/8. — Die polit. Lieder ... der Deutschen im Mittelalter (Feuchtwanger), DCh 16, 1.
Liszt, Franz. (de Bertha), (Lliurat), (Millet) L. a Barcelona (Paluzie) u. L. i Chopin u. (de Gibert), RMC 9, 106. — Neues aus L.'s Weimarer Zeit (Koegler), BfHK 17, 2. — Aus Weimars L.-Zeit (v. Schorn), Tägl. Rundschau 15. Sept. 1912.
Liturgie, s. Kirchenmusik.
Lliurat, F., s. Liszt.
Locher, Adolph, s. Tinel.
Loewe, P., s. Wagner.
Loewenfeld, Philipp, s. Juristisches.
London. London Notes (C. M.), ZIMG 14, 3. — Organ Recitals in London.. (Swinburne), MSt 1, 2.
Lortzing, Albert, und seine »Regina« (Kruse), NZM 79, 48.
Ludwig, Friedrich, s. Jakobsthal.
Lutkin, Peter Christian, s. Musik.
Lyr, René, s. Tinel.
Malats, Joaquim, (Salvat), RMC 9, 106,
Maréchal, Henri, s. Musiksalon.
Marschalk, M., s. Oper.
Marx, Joseph. M.'s new songs. (Newman), MT 54, 839.
Massenet, Jules-Emile-Fred. N. Freie Presse, Wien 6./9. 1912. — (M. K.), GM 58, 33/34. — (Saint-Saëns), MC 65, 24. — (Zschorlich), Th 4, 1.
Matezki, J., s. Akustik, Mechan. Musikwerke.
Mathias, F. X., s. Kirchenmusik, Orgel.
Matthews, J. Sebastian, s. Musik.
Mayer, K. A., s. Wagner.
Mayrhofer, Isidor, s. Kirchenmusik.
Mechanische Musikwerke. Die Pneumamatik im Dienste der Musik (Matezki), ZfI 32, 36. — Phonograph u. Kinematograph (Rothenfelder), DAS 1912, 48.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix. M.'s Eintreten für Händel (Altmann) Mk 12, 8. — Birthplaces of M. and Brahms (Crawshaw), Ch 3, 36.
Merian W., s. Platter.
Meyerbeer, Giacomo (s. a. Strauß). M. als Briefschreiber (Kohut), NZM 79 51/52. — M. a. Padova (Torri), CM 16, 12.
Millet, Lhuís, s. Liszt.
Militärmusik. An attack on the Military-Band. MN 43, 1133. — Regimental bands. Their history and rôle of usefulness (Rogan), MT 54, 839.
Milton, The Italian Singers in M.'s Sonnets (Smart), MAnt 1913 Jan.
Mörike, Eduard, s. Glock.
Mörike, Eduard. M. über Gugler's Textübersetzungen Così fan tutte und Don Juan (Günther), NMZ 34, 5.
Mojsisovics, Roderich von, s. Tanz.
Monodie. (Dubitzky), DMMZ, 34, 52f.
Montagu-Nathan, M., s. Musikkkritik.
Morel, Auguste, s. Berlioz.
Morold, Max, s. Wagner.
Motette, s. a. Leipzig.
Moulton, W. Fiddian, s. Kirchenmusik.
Mozart, Wolfg. Amad. (s. a. Möricke). Vom Don Juan zur Zauberflöte (Bie), NR 24, 1. — M.'s Zauberflöte i. Freihaus (Cloeter), N. Freie Presse, Wien 29./11. 1912. — Zur Textfrage von M.'s »Don Juan« (Heinemann), NMZ 34, 4. — La Flûte enchantée (Kufferath), GM 58, 49ff. — Über die

Triller in den M.'schen Klavierwerken (Landowska), AMZ 39, 48. — Die Don Juan-Übersetzungsfrage. (Schnerich), Me 22. — Don Juan-Sage, Entstehung u. Bearbeitungen bis auf M. (Schröder), Deutsche Ztg 27./10. 1912. — Über das Bezeichnen M.'scher Opernpartituren (Wetzler), Mk 12, 6.

Müller, Hans, s. Musik.

Münzer, Georg, s. Akustik.

Museen. Le nouveau Musée du Conservatoire de Musique (Brancour), M 79, 1 f. — Vom Musikinstrumenten-Museum in Cöln (Leßmann), AMZ 40, 3.

Musik. (Allgemeines, M. einzelner Länder). East and West. MN 43, 1138. — Musik und Musikverdummung. ZwF 4, 1. — Beginnings of Romanticism (Antcliffe), Music Student, London 4, 5. — The Growth of Music (Antcliffe), Music Student, London 4, 9. — Strengthening the Classics (Antcliffe), Music Student, London 4, 7. — Neuer Anfang (Busoni), Mä 7, 1. — Choses d'Asie (Chauvelot), SIM 8, 11. — Notes sur quelques musiciens, luthiers, éditeurs et graveurs de musique au XVIII[e] siècle (Cucuel), SIMG 14, 2. — The purpose of music (Cumberland), Ch 3, 37. — In fifty years (Donaldson), MSt 1, 1. — Moderne Musik (Ernest), Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst u. Technik, Berlin, 1912, S. 225 ff. — Musikverständnis u. -empfinden (Fischer), Neues Tgbl. Stuttg. 27./10. 1912. — Musik u. Baukunst (Goldmann), AMZ 39, 49. — Die Emporbringung der Musik in allen Zweigen (Goller), MpZ 2, 9. — The soul's new refuge (Grierson), NMR 12, 133. — Die Hamburger Grünrolle vom Jahre 1691 (Gurlitt), SIMG 14, 2. — Die Vertreter der leicht zugänglichen religiösen Vokalmusik in Deutschland u. Deutsch-Österreich (Krause), NZM 79, 48. — Music as an aid to religion (Lutkin) u. (Matthews), NMR 12, 133 u. f. — Rußlands nationale Musik u. Tschaikowsky (Münzer), DTZ 10, 253. — Aus meiner Musikantenmappe (Neitzel), Köln. Ztg 6./10. u. 20./10. 1912. — Nordische Musik (Nordgerm. Dichtung u. Kunst, Volksmusik, Volksinstrumente, nordische Musik d. Gegenwart etc.) (Niemann), Spemann's Goldenes Buch d. Musik, neue Ausg. 1912, S. 605—22. — Die Allgegenwart des Musikalischen (Rutz), Me, 3, 21. — Der Subjektivismus in der Musik (Schmitz), Ho 10, 4. — Modernste Musik (Selden-Goth), Pester Lloyd 28./9. 1912. — Mehr Achtung vor dem geistigen Eigentum! (Steinitzer), AMZ 40, 3. — Das Kunstwerk der Zehntausend (Storck), AMZ 39, 47. — Sur les titres et sur les indications pour une musique moderne (Varel) VM 6, 6 f. — Wer ist musikalisch? (Weiß), München. Neueste Nachr. 14./12. 1912. — Les origines orientales de la Musique (Westharp), NM 17, 248 f.

Musikbibliotheken. Musikalische Volksbibliothek in Leipzig. Leipz. Tgbl. 16./9. 1912.

Musikdrama s. Oper.

Musiker (s. a. Juristisches). Vom Musikerlehrling zum Musikdirigenten (H. Kr.), DMZ 43, 49. — Alte M. (Graf), Zeit, Wien 21./9. 1912. — Moderne geistliche M. (Graf), Pester Lloyd 18./9. 1912.

Musikfeste. Nachklänge von der Strauß-Woche in Stuttgart (O. K.), NMZ 34, 4. — The Autumn Musical Festivals (Antcliffe), 2. Jan. 1913. — Französisches Musikfest in Schwerin (Golther), Me 3, 21. — Strauß-Festwoche in Stuttgart (Vuillermoz), SIM 8, 11.

Musikinstrumente aus dem alten Ägypten (Conze), AMZ 39, 49. — Qualitätsverfeinerung in der deutschen M.-Industrie (Grempe), ZfI 33, 11.

Musikkongresse. III Congr. Nacional de Música Sagrada de Barcelona. MSH 1912 Nov. — Les Vœux du Congrès Parisien de Chant Liturgique . . de 1911. TSG 18, 7/8. — Der 24. Deutsche ev. Kirchengesangvereinstag (Becker), GEK 26, 11. — Berliner Operettenkongreß (Schmidl), DMMZ 34, 45. — Congresos nacionales y provinciales (de Viñaspre), MSH 1912 Nov.

Musikkritik. La critica musical y la censura de la música religiosa (Artero), MSH 1912 Nov. — The press and its obligations (Montagu-Nathan), MSt 1, 2. — Freiheit der Kritik (Schwers), AMZ 39, 49.

Musikschulen. La Escuela Superior de Música Religiosa (Otaño), MSH 1912 Nov.

Musiksalon. Le »Salon« des musiciens français (Maréchal), SIM 8, 11 ff.

Musikliteratur u. Volkserziehung (Cordes), CO 48, 1.

Musikunterricht (s. a. Gesang, Klavier, Rhythmus). Musikpädagogische Leiden. RMZ 14, 1. — Zur Reform der musikalischen Bildung, beziehentlich des Musikunterrichts (Bachmann), Mk 12, 7 f. — L'enseignement lyrique au Conservatoire de Paris. Un souvenier de M[me] Viardot (de Curzon), GM 58, 31/32. — Hebung des M.'s (Goguel), Straßb. Post 17./11. 1912. — Musikalische Volkserziehung (Janetschek), Sti 7, 2 f.

Musikvereinigungen. Incorporated Society of Musicians Conference at Birmingham. MN 44, 1141. — Der Lehrergesangverein Zürich (Denzler), SMZ 52,

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 6. Vierzehnter Jahrgang. **1913.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Der Charakter der Akkorde bei Wagner[1]).

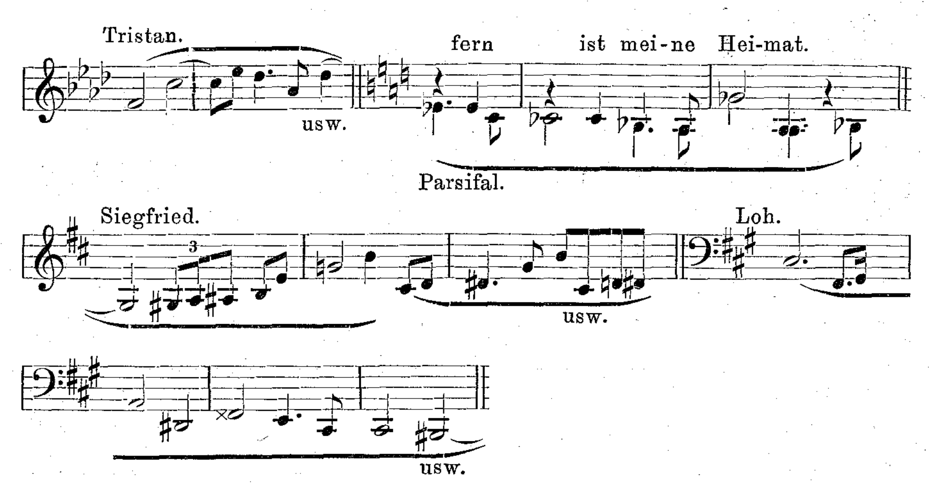
Durch tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Harmonie hat man die feineren Schattierungen der Empfindungen auszudrücken erlangt.
Schumann.

Eine eingehende Untersuchung des Ausdruckvermögens der gesamten Akkorde ist meines Wissens noch nie unternommen worden. Doch begegnet man hier und da zerstreut Auslegungen einiger Hauptakkorde oder frappanter Klänge. So äußerten sich über das Wesen, über die »Sprache« dieses oder jenes Akkordes u. a. Kirnberger, Moritz Hauptmann (»Die Natur der Harmonik und Metrik), Marx (»Allgemeine Musiklehre«), Lobe (»Lehrbuch der musikalischen Komposition«, Bd. I), Karl Friedrich Weitzmann (»Der übermäßige Dreiklang« — »Der verminderte Septimenakkord«). Die Genannten werden im Verlaufe dieser Abhandlung das Wort erhalten.

Ehe wir uns mit den Akkorden, den Drei-, Vier- und Fünfklängen beschäftigen, seien dem Einklange und den Zweiklängen einige Betrachtungen gewidmet. Die Prime könnte man das Intervall der Einsamkeit, der Ruhe nennen. Ich erinnere an die Monodie im dritten Aufzug des »Tristan« (die »alte Weise« des englischen Horns), an Kundrys Worte: »Fern, fern — ist meine Heimat«, an Siegfrieds Wanderung zur »seligen Öde auf wonniger Höhe« (»Siegfried« Akt 3 Sz. 3), an Titurels unbegleiteten Sang: »Mein Sohn Amfortas, bist du am Amt?« usw. bis »Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?« — an den Beginn des zweiten »Lohengrin«-Aktes, die «Vereinsamung« Ortruds und Telramunds[2]):

1) Vorliegende Abhandlung, deren Veröffentlichung sich über drei Nummern erstrecken wird, gibt einen praktischen Beitrag zur Ästhetik der Wagner'schen Musik, und dürfte in diesem Jahr besonders willkommen sein.
Die Redaktion.

2) Ich bitte, bei den Zitaten möglichst oft den Klavierauszug zu Hilfe zu nehmen, ich muß hier aus Raummangel große Kürze bei der Aufzeichnung der Notenbeispiele walten lassen.
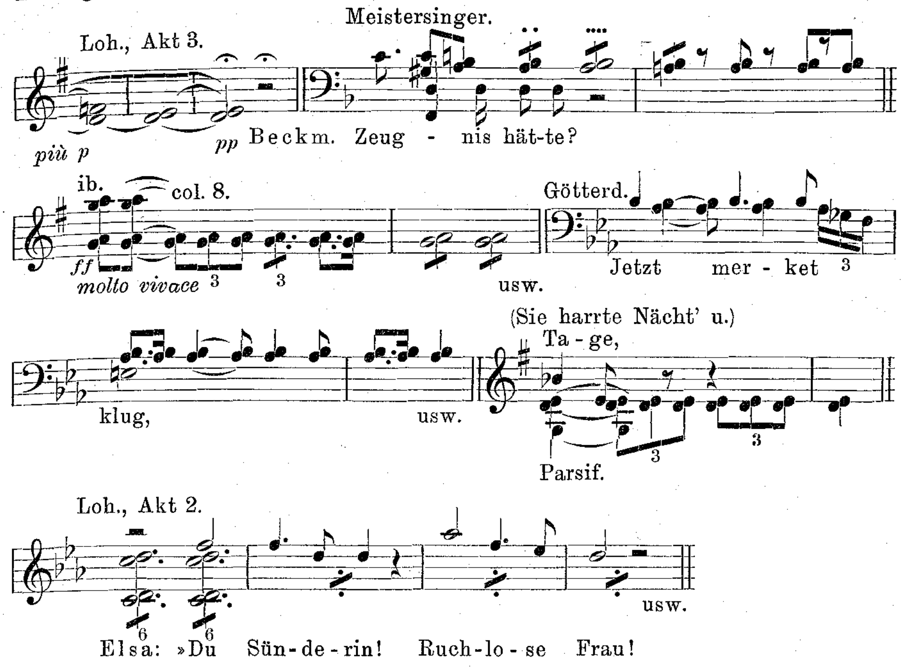


Das Intervall der »Ruhe« können wir die Prime auch aus dem Grunde heißen, weil Wagner die Monodie gern unmittelbar vor oder nach äußerem oder innerem Kampf anwendet, dem akkordreichen »Feroce« das akkordlose »Tranquillo« gegenüberstellt. Dem heftigen Streite zwischen Tannhäuser und Venus in der zweiten Szene des ersten Aufzuges folgt das leidenschaftslose, heiter-ruhige, unbegleitete Lied des jungen Hirten; an den vielstimmigen, bewegten Gruß bei Lohengrins Ankunft reiht sich des Gottgesandten Monodie »Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!« — dem sieghaften ersten Finale derselben Oper stellt sich beim Beginn des nächsten Aktes die oben im letzten Notenbeispiel vorgeführte unheimliche Stille entgegen; dem Erwachen des Lindwurms geht Siegfrieds Hornweise (43 Solo-Takte) voraus — und an manch anderer Stelle malt der Dichterkomponist die »Ruhe vor dem Sturm« auf gleiche, »eintönige« Weise.

Das Gegenbild der Prime stellt die große Sekunde dar, sie ist das Intervall der Unruhe, der Erwartung. Im dritten Akt des »Lohengrin«, nachdem Elsa die verbotene Frage gestellt hat: »Woher die Fahrt? Wie deine Art?« vertritt die ausgehaltene Sekunde ein erwartungsvolles, ruheloses »Was nun?« — Lohengrin gibt die Entscheidung: »Weh, nun ist all unser Glück dahin!« In den »Meistersingern« finden wir den Dialog:

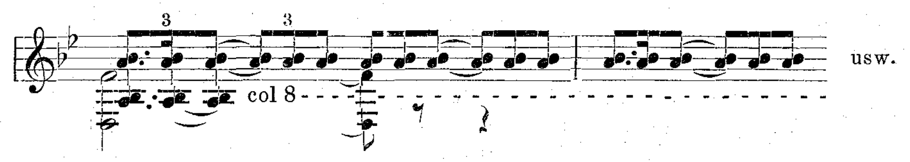
Beckmesser: Ihr sängt heut nicht?
Sachs: Nicht zur Wette.
Beckm: Kein Werbelied?
Sachs: Gewißlich, nein!
Beckm.: Wenn ich aber drob ein Zeugnis hätte?

Beckmesser greift in die Tasche, die Sekunden daselbst leihen seiner Erwartung, was der Schuster und Poet wohl zu dem Corpus delicti sagen werde, beredten Ausdruck. Der „Erwartung« gilt eine andere Sekundenstelle in demselben Akte, wie Sachsens Worte: »Aha! Da streicht die Lene schon ums Haus: nur herein! He! David! kommst nicht heraus?« bezeugen. In der »Götterdämmerung« begleitet die Sekunde den, die Erwartung der Mannen noch steigernden Rat Hagens: »Jetzt merket klug, was die Frau euch klagt!« Den erwartungsvollen Charakter der großen Sekunde kennzeichnet auch das
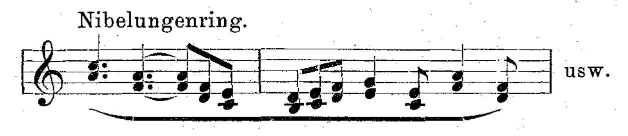
unten vermerkte: »Parsifal«-Zitat (Kundry: Sie harrte Nächt' und Tage) — für die »Unruhe« bringe ich schließlich noch einen Beweis aus dem zweiten Aufzuge des »Lohengrin«:
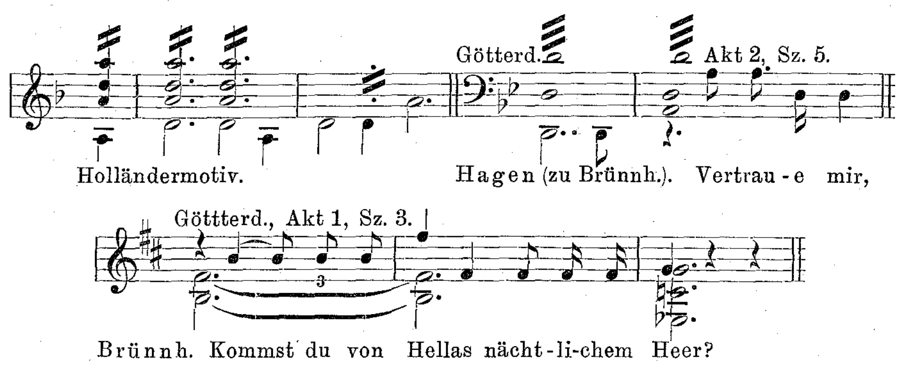


Höchst unfreundlichen Charakter zeigt die kleine Sekunde, das Intervall des Hasses darf sie mit Recht genannt werden. Die grimmige Dissonanz tritt nur selten ohne Deckung durch andere Töne auf; im »Lohengrin« wagt sie sich, nachdem sie einen Augenblick im Vierklang geweilt, frei ans Licht und gibt dem Hasse Telramunds wider den Schwanenritter heftigen Ausdruck:
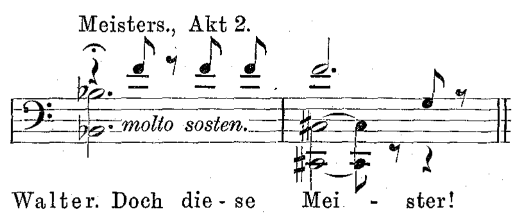


Schumann bringt einmal die Erklärung: »Dreiklang = Zeiten. Terz vermittelt Vergangenheit und Zukunft als Gegenwart« — er fügt dann aber hinzu: »Gewagter Vergleich!« Den verbindenden, bindenden Charakter kann man der Terz nicht absprechen. Der Ring gilt uns als ein Zeichen des Bundes, Wagner malt ihn unserer Lehre entsprechend in Terzen:

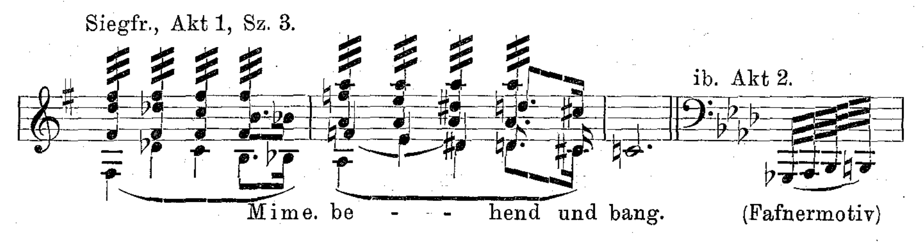


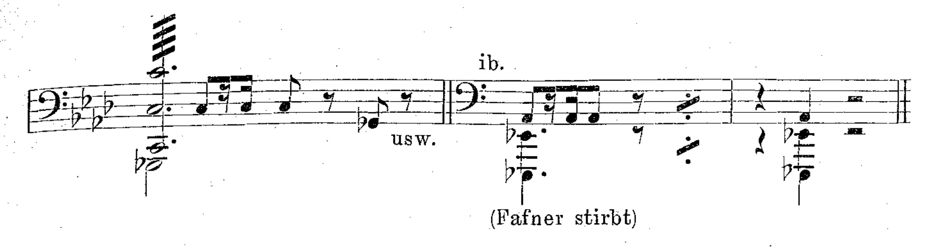
Der reinen Quarte begegnet man als Zweiklang nicht häufig; dagegen spielt ihre Umkehrung, die reine Quinte, eine gewichtige Rolle. Schumann nannte die Quinte, wie wir eben hörten, das Intervall der »Zukunft«. Auf die »Ferne« weisen auch Äußerungen Ludwig Nohl's in seiner »Allgemeinen Musikgeschichte« hin, er sagt: »Franz Liszt verwendet in seinen kirchlichen Monumentalwerken reine Quintenfolgen absichtlich, wo er das unfaßbar Hohe und Große den Sinnen greifbar machen will«. Der Zukunft blickt die Welt gewöhnlich fragend, mit einem gewissen Bangen entgegen: man weiß, daß die Zukunft in der Regel enttäuscht, mehr Unfrohes als Frohes beschert. Damit läßt sich dann leicht erklären, daß das »Zukunftsintervall« dem Tonsetzer zugleich ein drohender, lugvoller Klang ist.
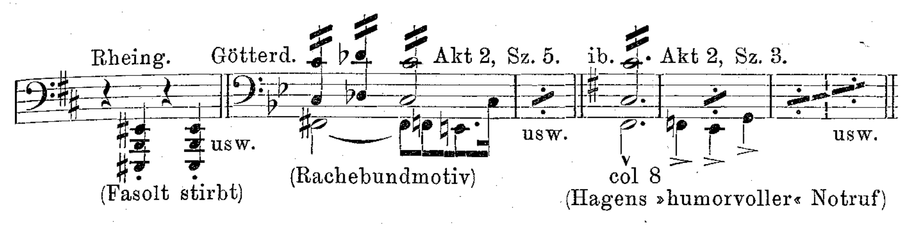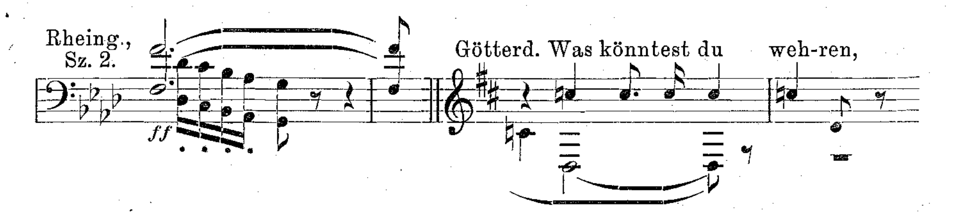




Die verminderte Quinte und die gleich umfangreiche übermäßige Quarte erwecken das Gefühl der Furcht, des Grauens. In Mimes Lehre vom Fürchten vernehmen wir diese fröstelnden Klänge. Fafner, der grauenvolle, gefürchtete Riesenwurm, wird vom Tondichter durch den von unseren Ahnen »gefürchteten« Tritonus illustriert; gleich dem Hüter des Hortes haucht sein Bruder Fasolt seine »Riesen«-Seele in diesem Intervall aus. Grausen erweckt das Rachemotiv in der »Götterdämmerung«, dessen Tritonus auf den Urheber des Rachebundes, auf Hagen, den zwei Szenen zuvor »unheimlich« Frohen, hinweist.
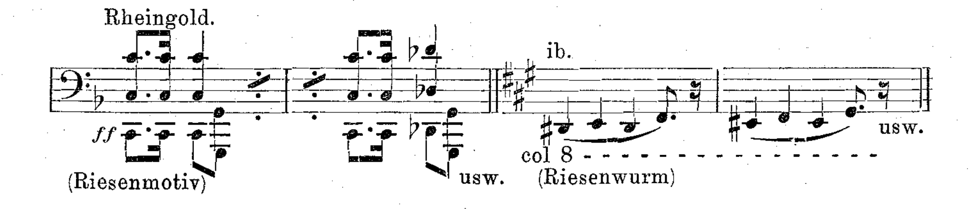




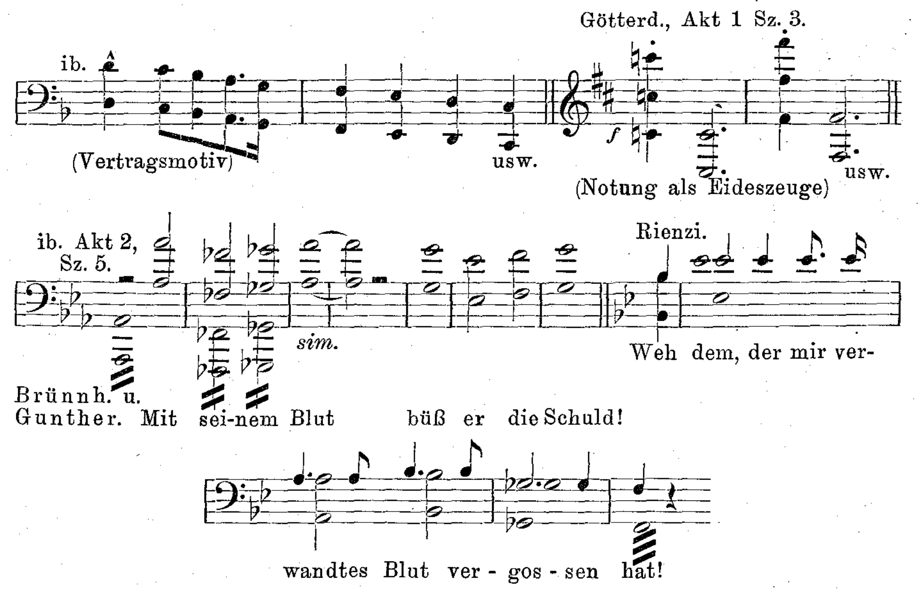


Die Sexte zeigt ein ihrer Umkehrung, der Terz, ähnlich geartetes »zufriedenes« Antlitz. Im Gegensatz zu diesen Intervallen steht die fragende, staunende kleine Septime, die Umkehrung der, im Charakter ihr verwandten, »unruhig erwartenden« großen Sekunde. Als Wotan den Riesen den ausbedungenen Lohn, Freias Besitz, wehrt, steht Fasolt »in höchster Bestürzung eine Weile sprachlos«; sein Erstaunen und Fragen kündet die Septime *g—f*. Ein anderes Beispiel entnehme ich der dritten Szene des ersten Anfanges der »Götterdämmerung«; Gunther-Siegfrieds Forderung: »gönne mir nur dein Gemach!« beugt sich die fast Ohnmächtige nach längerem Schweigen mit der »staunenden« Frage: »Was könntest du wehren, elendes Weib!«

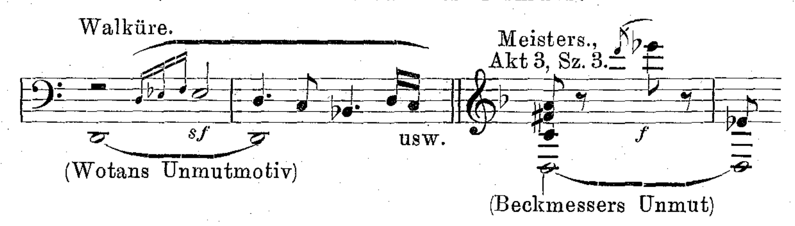


Festigkeit und Kraft malt die Oktave; aus der Festigkeit, dem festen Wort, ergibt sich unschwer die Verwendung des Intervalls beim Eid und Fluch. Hier einige Beispiele, der begleitenden Worte bedarf es nicht:





Die kleine None ist das Intervall des Unmuts:



Damit schließen wir die Vorbetrachtung. Die Untersuchung des Charakters der einzelnen Intervalle ist für unser Thema nicht unwichtig: der Charakter des »Intervalls« eines Akkordes ist für den Charakter des »Akkordes« bestimmend oder von hohem Einfluß. (Daß es Ausnahmen gibt, lehrt in auffälligem Maße der übermäßige Dreiklang, der sich aus zwei »zufriedenen« Terzen znsammensetzt, kein dissonierendes Intervall enthält und doch nichts weniger als — »Zufriedenheit« atmet, sondern stark dissonierend wirkt.)

Berlin. (Fortsetzung folgt.) **Franz Dubitzky.**

Zu Bach's hmoll-Messe[1].

Drei Gruppen prinzipieller, offener Fragen sind es, die durch jede neue Aufführung der Bach'schen *h*moll-Messe aufgeworfen werden. Zu antworten hat nächst der Aufführung selbst die geschichtliche Ästhetik. Die Fragen betreffen den Continuo, die Phrasierung und die Besetzung. Von der Prager Aufführung unter Gerhard von Keußler sind auf das Publikum, wie auf die Kritik bedeutende An-

1) Der für die Februar-Nummer bestimmte Artikel konnte erst jetzt veröffentlicht werden. Die Redaktion.

regungen ausgegangen. Äußerlich zeigt sich das zunächst, daß den zwei Aufführungen vor ausverkauftem Hause eine dritte folgt; und mit der Inszenierung einer vierten beschäftigen sich bereits leitende Persönlichkeiten der katholischen Geistlichkeit. Innerlich zeigt sich ein großer Erfolg darin, daß man durch Keußler's hervorragende Leistung zu einer Revision der »neuen Tradition« aufgefordert wird.

Im Druck liegen dem Dirigenten der *h*moll-Messe zunächst zwei komplette Notenmaterialien vor. Das eine der Ausgabe Peters, wo S. Jadassohn in der Partitur genau zwanzig mögliche Striche (!) registriert; das andere in der Ausgabe Breitkopf und Härtel — für den Riedelverein eingerichtet — von H. Kretzschmar. Die Einrichtung ist eine detaillierte Durchphrasierung in Dynamik und Tempik mit vielen Modifikationen, enthält an mehreren Stellen Vorschläge zur Besetzung und bietet einen vollständig ausgearbeiteten Orgelpart. Jadassohn dagegen beschränkt sich auf die primitivsten Angaben, d. h. er fügt zu den spärlichen Zeichen der Originalpartitur bzw. der großen Bach-Ausgabe einige wenige von sich aus hinzu und diese mitunter nachweislich falsch. Beseitigt man diese, so besitzt man in den Chor- und Orchesterstimmen der Ausgabe Peters ein brauchbares Material, das man als Dirigent selbst einzurichten hat. Ganz unbrauchbar dagegen, teils allzu oberflächlich, teils völlig mißverstanden, ist Jadassohn's Orgelstimme. Über diese sich hier aufzuhalten, ist nicht nötig, da sie heute weder Dirigenten noch Organisten, soweit sie Gönner und Kenner sind, benutzen werden. — Wichtig dagegen erscheint es, an die ausführliche Durchphrasierung und die Orgelstimme Kretzschmar's einige prinzipielle Bemerkungen zu knüpfen. Vorauszuschicken ist, daß ein Dirigent, der selbst außerstande ist, einen Continuo auszuarbeiten oder in der Phrasierung von Chor und Orchestes eigene motivierbare Wünsche zu haben und diese präzisieren zu können, daß ein solcher Dirigent auch kein Recht hat, Bach's *h*moll-Messe aufzuführen. Die begabten Dirigenten aber unterliegen, namentlich bei unserer Hetze im Musikbetrieb, leicht der Verlockung, die fertige Arbeit eines anderen sich zu eigen zu machen, und das um so mehr, wenn dieser andere eine Autorität wie Kretzschmar ist. Nur so läßt es sich erklären, daß die Einrichtung Kretzschmar's »geht«. Denn prinzipiell ist zu bedenken erstens, daß sowohl im Continuo als auch namentlich in der Phrasierung ein immenser Raum für die Subjektivität der Interpretation offen liegt, da Bach nur das Kyrie und Gloria beziffert hat, und da von ihm selbst auf den 300 Seiten, die die Partitur einnimmt, nur hier und da ein forte oder piano und Tempo angegeben ist; zweitens ist zu erwägen, daß unter zehn Dirigenten, soweit sie Persönlichkeiten sind, kaum zwei einigermaßen gleiche, geschweige denn identische Anforderungen für die Ausführung im Detail haben können. Es stehen also außer der reproduktiven bzw. konproduktiven Begabung des Dirigenten noch im Vordergrund: Ernster Arbeitswille und die Fähigkeit, seinen eigenen (»subjektiven«) Pulsus und Geschmack durch eine bestimmbare Sachkenntnis und andere künstlerische Verantwortungskriterien zu läutern.

Der Continuo. Bekanntlich bringt die große Bachausgabe die Bezifferung des Generalbasses nur bis zum Credo exklusive. Wie schon oft, so vor allem im Bach-Jahrbuch 1904 bemerkt worden ist, besitzt die Berliner Bibliothek einen Autograph des Credo-Basses aus der Hand Philipp Emanuel's, und es fehlt nicht an Vertretern der Ansicht, daß die Ziffernangaben von J. S. Bach selbst herrühren. Auf alle Fälle wird der Orgelpart des Credo bei der Aufführung unter Philipp Emanuel in der einschlägigen Beziehung mustergültig ausgeführt worden sein, da Philipp Emanuel einerseits ein Kind der Generalbaßzeit war und überdies als Generalbassist ein besonderes Ansehen genoß. Man vergleiche — um ein instruktives Beispiel zu nennen — gleich den Beginn des Credo, wie wir es in der modernen Tradition zu hören gewohnt sind, mit den Angaben des Autographs. Gegeben sind zunächst nur zwei Linien: der langwertige Tenor und der viertelwertige Instrumentalbaß. Da sind wir es gewohnt, eine der Ergänzungsstimmen in paralleler Dezimen- bezw. Sextenführung (in der gleichen Viertelbewegung) zu

hören. Der Autograph aber verlangt liegende Harmonien, die von halbem zu halbem Takt (in ganzen Noten mensuriert) wechseln. Prinzipiell läßt sich scheinbar gegen den Einfall, mit parallelen Dezimen und Sexten zu operieren, nichts einwenden; und so lange im Chor der Tenor allein beschäftigt ist, klingt auch die Parallellinie wie ein sinngemäßes, zwangloses Supplement; dann aber, wenn der Chorbaß und gar der Alt dazukommen, ists mit der Parallellinie bzw. mit ihrer Möglichkeit aus, und das ganze erste Credo erscheint dann in einem wesentlichen Teile seiner Physiognomie entstellt; denn zu dieser gehört es, daß sich die gleich im ersten Takt einsetzende Viertelbewegung in rhythmischer Ostination ohne eine einzige Unterbrechung bis zum Schluß durchsetzt und sich so als etwas Besonderes abheben will, indem sie sämtliche übrigen (sieben real konstitutiven) Stimmen ihrer eigenen Polyrhythmie überläßt. Diese Intention spricht auch deutlich aus den Ziffern des Berliner Autographs. Beispiele dieser Art, daß sich nämlich für die Auslegung des zifferlosen Generalbasses der Berliner Autograph als Regulativ unseres Ziffernsubjektivismus empfiehlt, lassen sich mehrfach anführen. — Eine scheinbar größere Freiheit im Harmonisieren hat man vom Sanctus ab. Da fehlen zuverlässige Ziffern völlig. Harmonisch mehrdeutig ist hier indes der Generalbaß nur in den Arien, im Benedictus und Agnus Dei und auch an einzelnen Stellen des Et in Spiritum, — sonst findet man vom Sanctus ab fast überall in den Stimmen des Chors und Orchesters eindeutige Direktiven.

Die hie und da offenen Fragen des Dona nobis Pacem werden ja im Gratias durch Bach's eigene Bezifferung beantwortet.

Die Phrasierung. In der Behandlung der Hauptzeitmaße bestehen — soweit diese nicht von Bach selbst angegeben sind — kaum prinzipielle Verschiedenheiten der Auffassung. Der sogenannte Temposubjektivismus bezieht sich mehr auf ritardandi und accelerandi. Dem Einen erscheinen ritardandi oder kleine ritenuti mitten im Satz bei Gliederungskadenzen geeignet, die Übersicht über die größeren Formen ad aures zu bringen. Ein anderer verwirft dies als etwas Modernisierendes usw. Was man vom einzelnen Dirigenten verlangen kann, ist hier vor allem Konsequenz, eine folgerichtige Erfüllung und Einhaltung seiner Forderungen, wie sie ihm selbst Ausdrucksgefühl und Stilkenntnis bei der Durcharbeitung des Stoffes diktiert haben. Herauszuheben sind drei strittige Stellen der Messe: Der Übergang aus dem $^3/_8$ des Gloria in den $^4/_4$ Takt, ferner der Übergang aus dem Adagio des Et exspecto in das Vivace und endlich der Anschluß des Pleni ($^3/_8$) an das Sanctus ($^4/_4$). Den zweiten Fall bespricht Rietz in seinem Vorwort (Bachausgabe pag. XVIII). Gegen seinen Vorschlag: den halben Auftakt (den neuen Einsatz des ersten Soprans) zu akcelerieren, ist einzuwenden, daß an dieser Stelle der Instrumentalbaß abschließenden Charakters ist, daß in ihn das Adagio ausmündet, daß er zugunsten des ersten Soprans bzw. des neu ansetzenden Chores nicht seine Natur für die zwei Töne ändern soll. Falls das Adagio piano gehalten wird — und das verlangt die Mystik dieses kurzen kontrastierenden Zwischensatzes — so empfiehlt es sich, den neuen Kontrast, das Vivace, für den Auftakt des ersten Soprans nur dynamisch herzustellen, und zwar den Sopran *f.* subito zu nehmen, den Instrumentalbaß dagegen, wie auch die Füllstimmen der Orgel *p.* schließen zu lassen. — In den beiden anderen Fällen scheint es auf der Hand zu liegen, das $^3/_8$ (auf Eins genommen) gleich zu setzen einem Viertel (also der Zählzeit des $^4/_4$ Takts). Bemerkenswert ist es jedenfalls, daß Bach, der allen Chorsätzen bis zum Credo das Tempo selbst angegeben hat, so auch die Vorschrift beim Tempowechsel im ersten Kyrie, gerade bei Et in terra pax kein neues Zeitmaß fordert. Und in der Tat ist man auch in Verlegenheit, wo und mit welcher Motivierung man das bewegte Grundzeitmaß des Gloria wieder aufnehmen soll, wenn man beim ersten Et in terra pax mit einem ruhigen Tempo ansetzt, wie das Brauch geworden ist. Der Grund für diese Zurückhaltung im Tempo ist zu verstehen, aber nicht zu billigen: der Friede, der Stimmungsbegriff »pax« soll sich auch im Zeitmaße ausdrücken. Dem aber widerspricht, daß bei und nach der Rückkehr ins rasche Zeitmaß — wo immer sie stattfinden mag — »pax« im Text bis zum

Schluß bleibt; außerdem sorgt Bach selbst beim ersten Auftreten der Worte Et in terra pax schon hinreichend für den Kontrast durch die dreimal ruhigere, schwebende Figuration.

Reich an Verstößen gegen den Stil ist die heutige Dynamik mit ihrem Mannheimer Crescendo bei Bach. Hier ist auf den aufrüttelnden Essay von Alfred Heuß (in der Riemann-Festschrift pag. 433 ff.) zu verweisen. Was die *h* moll-Messe speziell anlangt, so ist man namentlich bei Sequenzen gewohnt, ein Mannheimer Crescendo vorgesetzt zu bekommen. Ein instruktives Beispiel ist die Sequenz im Pleni pag. 268. — Ferner hat sich in den Neuausgaben altklassischer Musik die moderne Überladung mit dynamischen Zeichen breit gemacht. Indes wirkt mindestens in Bach's langlinigen Forte- und Allegrosätzen das immerwährende Wechseln in der Dynamik mit kleinen Diminuendi und Crescendi zerbröckelnd und daher ermüdend.

Die Besetzung. Nach beiden genannten Ausgaben der *h* moll-Messe singt in den vierstimmigen Chorsätzen der sonst geteilte Sopran regelmäßig unisono, also auch dort, wo Bach selbst nur den zweiten Sopran verlangt, wie im Qui tollis und Crucifixus. Das ist gewiß keine Kriminalsache; doch empfiehlt es sich, speziell im Crucifixus den ersten Sopran aufzusparen als eine neue und frische Farbe für Et ressurrexit. — Die Besetzung der Holzbläser dürfte bei Aufführungen der *h* moll-Messe nach den heutigen musikwissenschaftlichen Aufklärungen wohl überall chorisch vorgenommen werden. Doch wenn man den Hornpart des Quoniam auf Trompete (für die hohen Lagen) und Horn (für die tiefen Lagen verteilt, so ist das ein arges Mißverständnis, wenn man sich da auf Kretschmar's »Erlaubnis« stützt. In den Regiekosten der *h* moll-Messe spielt die Anschaffung eines Hornes in *d* keine Rolle, und das um so weniger, als man es auch sonst für die Aufführungen altklassischer Musik braucht. Das gleiche gilt für die Trompeten in *D*. Und obgleich jedermann weiß, daß mit unseren *B*- und *C*-Trompeten bei Bach nicht auszukommen ist, stößt man sogar in großen Musikstädten auf die sträflichste Indolenz in dieser Frage. Ein instruktives Beispiel: in dem gedruckten (!) Orchestermaterial der Kantate »Nun ist das Heil« in der Bearbeitung von G. Schreck wird von der Trompete, wo sie das Thema übernimmt, der charakteristische Sprung der Klimax in die Obersept einfach als Untersekunde verlangt (nicht einmal mit der Angabe *ossia*). — Auch mit dem Kontrabaß, sofern dieser über kein Kontra-*C* verfügt, ists eine faule Sache. Denn die berüchtigten »Septretouchen« sind selten durch das linienrichtige Orgelpedal gut zu machen. Doch in größeren Orchestern besitzen heute wohl überall mindestens zwei Kontrabassisten das Kontra-*C*. — In einer andern Besetzungsfrage hat Schweitzer in seinem Bachbuch den Grund zu schweren Mißverständnissen gelegt. Es handelt sich um das Confiteor. Ich meine hier nicht die Frage, ob der Chor, wie die Bach-Ausgabe will, nur von der Orgel zu begleiten ist (inklusive Continuoinstrumente), oder ob, wie Schweitzer will, die Orchesterstimmen auszuschreiben seien, analog der Besetzung des zweiten Kyrie, — sondern ich meine Schweitzer's Rat, den cantus firmus choralis durch Posaunen zu verstärken. Die erste Gegenfrage ist: mit welchem Recht soll man zur Verdeutlichung des cantus firmus Posaunen für eine einzelne Stelle in die *h* moll-Messe importieren, die gerade auf Posaunen geflissentlich von A bis Z verzichtet? Darauf läßt sich nur mit der üblichen Advokatur »aus dem Geist der Bach'schen Musikpraxis« antworten. Doch so gewiß auch Schweitzer ein beredter und scharfsinniger Anwalt dieser Sache ist, so gewiß ist es, daß die einschlägigen Sätze seines Bachbuches (1908 pag. 695) nicht zu jener Evidenz führen, daß man sie unterschreiben kann. Denn auch die möglichen Einwände gegen den von mir erwähnten Vorwurf — störendes Herausfallen der Posaunenfarbe aus dem Ganzen — bestehen nicht zu Recht. Möglich sind zwei Einwände: erstens, auch das Horn mit seiner spezifischen Farbe trete nur einmal in der ganzen Messe auf. Gegen diesen Einwand wäre zu bemerken, daß das Horn eine ganz geschlossene Nummer, die umfangreiche Baßarie Quoniam, in konzertanter Weise beherrscht. Zweitens aber könnte man einwenden, die Po-

saunen, die für die Verstärkung des Tenors im Confiteor herangezogen werden sollen, könnten ja, um nicht befremdend aus dem Rahmen des Ganzen zu fallen, anderweitig beschäftigt werden. Gegenfrage: Wo? wo ohne nachhaltige Beeinträchtigung ihrer Umgebung. Denn selbst für das erste Credo, wo sie in der Lage wären, einen ähnlichen Dienst zu übernehmen, wie ihn Schweitzer im Confiteor verlangt (klärende Heraushebung des überdeckten in doppeltem Metrum gesetzten cantus firmus-Chorales — hier im Chorbaß —), selbst dort ständen diesem einen Vorteil der Klärung überwiegende Nachteile gegenüber; denn dort würde — es handelt sich um die dritte Durchführung des ersten Credo — die ohnehin gedrängteste synkopische Durchimitierung des Themas von den Posaunen völlig zugedeckt werden. Sie liegt zunächst im ersten Sopran, gegen die Sextenparallelen des zweiten Soprans mit dem Alt, dann der zweiten Violinen gegen die ersten Im allgemeinen aber ist in dieser ganzen Posaunenfrage natürlich nicht die Hauptprämisse Schweitzer's zu vergessen, daß nämlich die genannten Intonationen »auch von dem Hörer, der darum weiß, nicht vernommen werden können, wenn den Singstimmen keine Instrumente (Posaunen siehe Anm. 13) zu Hilfe kommen«. Die Vernehmbarkeit des ganztaktigen Intonationstenors im Confiteor hat vor allem Bach selbst durch die Art des Satzes der übrigen Stimmen ermöglicht. Man sehe sich (Part. pag. 225, 226) die Lagenverhältnisse der übrigen (konstitutiven) Stimmen an: der Tenor wird hoch geführt, die übrigen Stimmen sind großenteils tief gelegt und außerdem in bewegter Rhythmik. Dann aber ist es eine Sache des Dirigenten, mit dem Tenor bis dahin ästhetische Ökonomie zu treiben, ihn nicht einmal im primären Kontrapunkt, geschweige denn im sekundären, zur Hergabe aller erdenklichen Kraft zu veranlassen, wie man dies oft zu hören bekommt. Daß sich bei normaler Besetzung des Chores die ganztaktige Intonation des Confiteor-Tenors völlig klar abheben kann, ohne daß die übrigen Stimmen aus ihrem eigenen Forte des Bekenntnisses zurückzutreten brauchen, zeigte zur Evidenz die Aufführung unter Keußler. Und da alle hier ausgesprochenen Gedanken ihre Anregung der genannten Aufführung verdanken, so will ich kurz einige ihrer charakteristischen Merkmale registrieren.

Den Continuo hat Dr. von Keußler, wie zu allen seinen Aufführungen von Werken mit Generalbaß, selbst ausgearbeitet, und zwar das Credo auf Grund des Berliner Autographs. An Stellen thematischer Latenz, d. h. an Stellen, wo der Continuospieler zu thematischer Imitation oder Vorgabe aufgefordert erscheint, ist die *h*moll-Messe bekanntlich nicht überreich. Sie finden sich hauptsächlich im Christe eleison, im Incarnatus und Agnus Dei. Dort erklangen auch die Imitationen, die Keußler in seiner Beherrschung des Kontrapunktes zwanglos hingesetzt hatte und die Prof. Klička an der Orgel durch äußerst fein abgewogene Kombinierung der Register bzw. Manuale zu ihrer natürlichen Geltung brachte. Über die Phrasierung des Keußler'schen Chores sei vor allem festgestellt, daß sie auf jener seltenen Höhe steht, wo auch das sorgfältigst zubereitete Detail nicht mehr als Detail gehört wird; wo die Selbstverständlichkeit der Leistung so einleuchtend wirkt, daß man nicht auf die Frage gestoßen wird, wieviel künstlerische Energie zur Erreichung dieses Zieles zuvor angewendet werden mußte. Gewohnt, vollkommen frei nach dem Gedächtnis dirigiert zu werden, hat Keußler's Chor jene Unmittelbarkeit des Konnexes mit seinem Dirigenten gewonnen, daß seine natürlich pulsierende Lebendigkeit den Zuhörer während der strichlosen, dreistündigen Aufführung bis zum Schluß in Bann hielt. Daß einzelne Teile der *h*moll-Messe, mindestens das Cum sancto von Bach, auf eine gewisse Bravour angelegt sind, wird auch der klerikalste Bachverehrer nicht leugnen. »Über der Sache stehen« heißt hier seinen Part nicht allein nach der artistischen Seite vollkommen beherrschen, sondern auch vom geistigen Element der großen Jubilation so durchdrungen sein, daß die silbenarmen und töneüberreichen Koloraturfugen nicht der gewöhnlichen Gefahr unterliegen: als Chorsolfeggien zu erscheinen. — Von der Dynamik sei nur kurz erwähnt, daß es kein Mannheimer Crescendo gab, ohne daß es dabei an größten weit ausholenden, indes nur phrasenweise angelegten

Steigerungen fehlte. Wo solche von Bach — ohne besondere Angabe dynamischer Zeichen in der Originalpartitur — verlangt werden, ersieht man am besten aus seiner Instrumentierung, aus dem Aufsetzen bzw. Aussparen von Farben. Als ein besonders instruktives Beispiel für die Anlage eines solchen Bach'schen Crescendos kann das Gratias gelten. Hier, wie in dynamisch ähnlich gebauten Partien bedient sich Keußler eines Steigerungsmittels, das man etwa als »Terrassendynamik« bezeichnen könnte. Beim geschilderten Konnex zwischen Chor und Dirigenten verträgt man auch ohne Ermüdung die unmittelbare Aufeinanderfolge der drei großen Forte- und Allegrochöre in demselben einen *D* dur: Et exspecto Sanctus mit Pleni, Osanna. Dies ist besonders zu registrieren, weil es Brauch ist (siehe die Einrichtung Kretzschmar's), das erste Osanna zu streichen, d. h. das Osanna nur einmal, und zwar nur nach dem Benedictus zu bringen und so die geschlossene da capo-Form, zu der sich das Osanna und Benedictus zusammentun, aufzuheben.

Die leicht ansprechenden Trompeten in *D* und das Horn in *D'* waren von der Firma Gebrüder Alexander in Mainz gestellt. Die hohen Trompetentriller und ihre hoch geführte Thematik boten mühelos einen der charakteristischen Reize des Bachorchesters.

Alles in allem bedeutete die Prager Aufführung der *h* moll-Messe unter Keußler einen neuen Sieg Bach's in Österreich. Das sonst im großen, internationalen Musikleben mit Recht gut renommierte katholische Prag hatte sich bisher Bach recht fern gehalten. Von Bach's Kantaten war bis vor drei Jahren in Prag überhaupt noch keine aufgeführt worden. Und wie es um die Würdigung der Verdienste Keußler's bezüglich der Bachfrage in Prag gestellt ist, wurde bereits eingangs erwähnt.

Prag. **Paul Nettl.**

London Notes.

A complete account of *Mackenzie's Opera "Colomba"* was given in article at Z. XI, 142, February 1910, after its performance at the Royal Academy on 11th December 1909. It was originally produced on 5th April 1883, had a run in London and the provinces, and was played in German at Hamburg, January 1884 and at Darmstadt, April 1884. As explained in the article, this opera, founded on Prosper Merimée's charming tale, was handicapped by an ill-considered libretto-adaptation (Franz Hüffer). The series of remarkable annual opera-performances in English, 1885 to 1911, by the Royal College of Music, was detailed at Z. XIII, 143, January 1912. As their latest undertaking on 9th December 1912, at His Majesty's Theatre, they performed "Colomba", the original libretto being much improved by Claude Aveling (who has among many other things made the English version for the Breitkopf and Härtel editions of "Alcestis" and "Matthew Passion"), and the music being altered in parts to correspond. In the original tale, the vengeance, though longed for by Colomba, was actually carried out by fate, leaving both herself and her brother to the sunshine of a comedy-ending. Hüffer hacked the plot beyond recognition, made Orso kill in self-defence so as to spare him for his fiancée, and then quite incongruously and in order to draw the casual tear of the melodrama-lover killed off Columba with a stray bullet. The new version has unfortunately not restored the original light-hearted plot; but it has at any rate preserved operatic unities in insisting on Colomba's obsession by the revenge-demon, the mentis tristissimus error not to be expelled with hellebore, and in piling the tragedy on her shoulders. She carries out the final vendetta herself, and is in turn given short shrift by

the soldiers. The brother has nothing more serious to do than to come to terms with his fiancée, who has displayed virtuous determinations against bloodshed. In Act I the whole of the words have been-written, many pages of music have been cut, and there is new music to finish. In Act II phraseology has been improved, and there have been again cuts. Acts III and IV are now reduced to one, with extensive cuts of words and music, and a good deal of new music. It shows the naturalness of Mackenzie's style, that there is not a particle of grit in the wheels consequent on additions to thirty-year-old music. The performance under Stanford rattled along in the best dramatic style. The fresh-voiced choruses, the light-footed dances, and the general swing of the orchestra, were admirable.

A concise survey of bonâ-fide English-made English-charactered opera of the last 75 years, from Balfe onwards, with discussion of the problem and prospects, was given at Z. X, 82, December 1908. Mackenzie's wholly melodious and original "Colomba" remains the best specimen to date of an English serious opera. Without indulging in cant about the resuscitation of folk-music,—which in truth shows a strong artistic lode here in Ireland only,—one may say with assurance that opera, the most engaging of all forms of music, must proceed from indigenous impulse, and can never be successfully attained by imitation of the exogenous. Furthermore, if our talents do not at present reach much beyond *lyric or quasi-lyric expression*, it is better to make the best of them than to clutch at the unattainable. Perchance after all that form of art is not in itself a bad middle path, if it is a narrow one, among the quagmires of general operatic futurity.

It was stated at Z. XIII, 198, March 1912, that the "Quarterlies" here seldom have musical articles. There was one in "Edinburgh Review" (editor Hon. A.R.D. Elliot) for January 1913 by H. Heathcote Statham, (b. 1839, architect, editor of "the Builder" 1883—1907) reviewing recent books by *Vincent d'Indy and others on Beethoven*. In spite of rounded antitheticisms, it was quite clear that the article was polemical against d'Indy's views and depreciatory of Beethoven's Third Period. Here were two sentences:-- (a) "Beethoven showed that the fugue was a form which on a large scale he could not handle with success"; (b) "That other movements in these quartetts seem obscure in design and ungrateful to the ear is probably partly owing to the composer's deafness". Also the following could not be read as other than supercilious:—(c) "The poor dear man's peculiar French". The weekly "Spectator", summarizing the Quarterlies on 25th January 1913, disposed of this article with a few pungent words to the above-named effect. Author answered on 1st February 1913 complaining of "absolute misrepresentation" and "extraordinary travesty", through disregard of context. He said that it was only lack of timbre sense which he had ascribed to the deafness; but his words had been "obscure in design", and design is just the opposite pole from considerations of timbre. He said that the "poor dear man" expression was sympathetic in reference to the affair with the nephew; but his words had been "the poor dear man's peculiar French". The Assistant Editor of the "Spectator", C. L. Graves, (b. 1856), is a competent musical critic and an extremely acute man of letters (cf. Z. XI, 192, March 1910), and the passage of arms has been something like a man with a single-stick versus one with a rapier. Moral to authors, be exact.

The question of *deafness and musical composition* is a pregnant one. A

composer who after previous training went quite deaf would run a great danger of forgetting the nuances of timbre, exact distribution of intervals in a score, and so on; and it is most unlikely that he would be in a position to experiment successfully with new combinations of that sort. It is still more unlikely that his brain could invent new actual harmonic combinations, new chords. While the multitudinous writings about Wagner discuss without end his more general theories and methods, scarcely a remark is anywhere to be found on what is crucial in his creation of so-called "atmosphere", namely his specially devised new harmonies. "Atmosphere" is gained to a certain extent by combinations of reed, brass, string and voice; or by dynamics. But none of these agencies are comparable in potency in such connection to that of harmony. What to the ear of the trained musician, and so eventually to that of the public differentiates "Tristan" from "Götterdämmerung" directly a few bars have been heard, is the harmonic scheme predominating in either. Even what is called a tune depends often as much on some subtle turn of harmony as on rhythm or anything else. Wagner progressively made new harmonies not thought of by Mendelssohn, Schumann, or Liszt. Now all this required a living ear; an active condition of the cochlea and the 3000 responsive "Corti rods", to be technical. No deaf man could do anything appreciably new in harmonic atmosphere. But there remain "design" or "form". Herein it is probable that a trained musician, suddenly struck deaf, would be not only on an equality with others, but have an incomparable advantage over them. It is introspection which gives the form-sense. That is exactly what happened with Beethoven in his later days. As astutely remarked by Vincent d'Indy, he then turned to giving a new development to old material. The works of the Third Period in short do not tickle the palate, but they represent the deepest constructive thought of what was probably in many senses the most musical brain yet born into the world. As such, those of us who do not feel in sympathy with them will be well advised to tune ourselves up until we do. It is as likely as not that they will outlive anything else. Matters such as miscalculated voice-compasses are trifles, which the common sense of the world will one day set right by a little editing.

London with an area of 692 square miles spreading into 5 of the old counties, Essex, Hertford, Middlesex, Surrey and Kent, has a population of $7\,^1/_4$ millions (nearly 4 times that of Berlin or Vienna). Into the central "City of London", measuring only 1 square mile, pour in every morning for their daily work 1 million of persons. Thus into $\frac{1}{692}$th. of the area crowd in each week-day $^1/_7$th of the population, and stay there till 5 or 6 p.m. (or 2 p.m. on Saturdays). The vast majority of these can spend at any rate a shilling or two on their amusements, while some are the wealthiest men in England. Secondly the last 10 years have seen an enormous development of metropolitan locomotion, owing to the subterranean tunneling of London, and the improvement of suburban traffic-lines. Thirdly very many small restaurants have sprung up, causing London life to approximate more than before to continental life. These three things together have created an ever-increasing and practically *inexhaustible public for the entertainer* (in music-hall, theatre, or concert-room) who hits off hours and tastes; while as a matter of fact the demand is for entertainment concentrated on a very small central area called the "West End", just west of the City. Queen's Hall is full

with about 3000 persons (cf. Z. IX, 287, May 1908 for all London Concert Halls); i.e. only .04 of London population. And when an audience is once attracted, it remains faithful, so that many of its members come again and again. Probably the actual audience of the "*Queen's Hall Orchestra*" concerts numbers, as to individuals, little over 1 in 5000 of London population. These figures indicate both problem and possibilities as to building up a concert-connection.

The "Queen's Hall Orchestra" venture (conductor from the first Henry Wood, manager ditto Robert Newman; cf. Z. I, 15, Nov. 1899; III, 325 and 333, May 1902; IX, 155, Jan. 1908; XIV, 77, Dec. 1912) has had something of a financial struggle for 18 years. It now plays to always full houses at evening Promenades, Saturday afternoon Symphony concerts, and Sunday afternoon general concerts; and the security of the position has enabled Henry Wood, who is showman no less than excellent artist, to make *experiments lately on the grandiose scale.*

One of the first-fruits has been the *Seventh or Romantic Symphony of Gustav Mahler* (1860-1911), on 18th January 1913. Mahler felt himself impelled to symphony-composing in his 32nd year. The First (1891), in D, was played here at the Promenades on 21 October 1903. It is infantile in theme. See Alfred Kalisch's account at Z. V, 143, Dec. 1903, where he says that "the music is more like forcible if somewhat uncouth prose than poetry". The Second (1895), in C minor, includes a contralto solo on a verse from Des Knaben Wunderhorn, a soprano solo, and a chorus. The Third (1896), in D minor, has vocal pieces for female choir set from Nietzsche and the Wunderhorn. The Fourth (1901), in G, entitled "Rest and Happiness", has in the Finale a soprano solo from the Wunderhorn; it was played here at the Promenades on 25 October 1905, and proved bald both in theme and fancy. The Fifth (1904), in E major, is wholly orchestral. The Sixth (1906), in A minor, is wholly orchestral, and is called the "Tragic". The Seventh (1908), in E minor, is the one now in question. The Eighth (produced at Munich 12 September 1910), in E minor, has 6 solo voices and double chorus, and is probably the best, if the biggest. The Ninth is posthumous. For bibliography of the enormous Mahler literature, see "Die Musik", XXXIX, 369, June 1911, and XL, 154, August 1911; two distinct lists. The present writer has heard the First, Fourth, Seventh and Eighth; and can hold no other opinion than that Mahler composed because he was brimfull of technique and ambition, but that he almost wholly lacked inspiration. It appears to be but the doctrine of pretentious platitude. The orchestration, in spite of the perpetual megalomania, is decidedly bad. As a great all-compelling conductor he was able to foist these works on the world, and that is apparently the whole of it. The Seventh Symphony played 80 minutes. The most sincere and agreable movement was the Italian serenade, with guitars, mandolines, zithers, banjos, and what not. Alfred Kalisch writes of the Symphony:—"It has a certain bigness of outline and a certain uncouth strength, and, whatever it may or may not be, it is hardly ever morbid—unless we interpret as morbidity its restlessness and the constant piling of effect on effect with no apparent reason. The orchestral devices employed are of endless variety, and some are successful in their audacity, while others are audacious without success. That is to say, they are neither beautiful nor of dramatic or emotional significance. Mahler interests at times, but

never impresses. There seems no inner driving force behind all the stressfulness. He is not like one that rides the whirlwind—which is what he wants to be—but rather like one driven hither and thither before constantly shifting squalls." The English press is almost unanimous in a similar, or more emphatic, condemnation; in spite of a performance which combined all the excellences.

Another experiment by Henry Wood on the grandiose scale has been the *"Prometheus" or "Fire-poem" symphony of Alexander Nicholaevich Scriábin,* on 1st February 1913. Compared with the innovating conceptions here introduced, Mahler's symphony was child's-play. The "Prometheus" has 3 quite separate features; it is put forward as representing in sounds the composer's "theosophic" beliefs, it actually introduces a harmonic scheme hitherto unknown to music, and in performance it tries to associate colour with sound. —— (A) First, the theosophy. There are three human attitudes towards things felt as transcendental. Religion is the submission of the intellect and will in the presence of such things. Philosophy is the self-assertion of the intellect claiming to reason about them. Theosophy is an ecstatic feeling claiming intuitive knowledge of them. "Theosophists", says Enfield more particularly, "have recourse to an internal supernatural light superior to all other illuminations, from which they profess to derive a mysterious and divine philosophy manifested only to the chosen favourites of heaven." There are all shades and grades, and no one of the three attitudes is entirely independent of the others. Still ex vi terminorum theosophy stands for mental impudence. And, as the world has gone on, whenever it has touched practical things it has been revolutionary. Theosophy is traceable historically in:—Zoroastrianism 15 centuries B.C., Budhism 10 ditto, Pythagoreanism 5 ditto, Philo-Judaeanism 1st century A.D., Neo-Platonism 3rd ditto, Mysticism 9th ditto, the Hesychasts (quietists) of the Greek Church 13th ditto, the Eckhartists 14th ditto, the Paracelsists 16th ditto, Jakob Böhme 1575-1624, Emanuel Swedenborg 1688-1772, Louis Claude St. Martin 1743-1803, F. W. J. von Schelling 1775-1854. Of half-mediaeval theosophists, the Lusatian shoe-maker Böhme was the most typical. Angelus Silesius said of him:—"Im Wasser lebt der Fisch, die Pflanze in der Erde, Der Vogel in der Luft, die Sonn' am Firmament, Der Salamander muß im Feu'r erhalten werden, Und Gottes Herz ist Jakob Böhme's Element." Modern Indian theosophy is the product of an impostor, (the present writer has the best means of knowing her to have been such), Helena Petrovna Hahn-Hahn Blavatzky (1831-1891). After practising as a spiritualistic "medium"; after wanderings in Canada, Texas, Mexico, and India where she picked up translations from the Sanscrit; and after pretending to have been 7 years in Tibet; she settled about 1870 in the United States. In 1875 she founded the "Theosophical Society" in New York, for forming a universal brotherhood, and developing divine powers latent in man through study of ancient writings, (if accompanied by a subscription). As a literary person she was a high-priestess of stolen extracts. As a sectarian she was a mere juggler. In 1878 she settled in India, whence she was driven in 1884 by exposure of her frauds. But at her death in London in 1891, there were 100,000 members of her sect, and the movement had extended to Russia. The composer Scriábin (b. 1872 and so now 41 years old) seems to have joined the sect 10 or 15 years ago. He indicates that "Prometheus" depicts the progress of the human mind,

starting with un-enlightenment, through enlightenment by the divine spark, through the application of the same to good and bad, to final absorption with the divine as represented by Fire. It might mean anything in the world in the way of strange thoughts; though this and that definite concept is held to be symbolically represented by certain quite artifically labelled musical phrases. —— (B) Next as to harmony. Scriábin, as pianist-composer, passed through a fairly long stage of Chopin-Liszt harmonies, then began to augment all his 5ths, then finally threw over the triad altogether and invented a harmonic basis of his own. Consisting of what? Taking the upper-partials which accompany, however little audibly, every musical note, he deliberately picked out for his melodic scale the upper-partials 7, 8, 9, 10, 11, and 13 (B♭, C, D, E, F♯, A, against prime note C) rejecting it will be seen G the perfect 5th. The A replaced the G♯ of Debussy's whole-tone melodic scale. All these notes played together, with C in the bass, formed also Scriábin's fundamental six-interval chord replacing the three-interval triad. It is needless to point out the artificiality of the entire process. "Prometheus" begins with a very long and sustained spell of the chord just mentioned; afterwards the changes are rung on it in other inversions. The melodic parts do almost anything thereon. The result is of course one incessant dissonance, as such things are now regarded, from beginning to end. There is however rhythm and climax. It is an insane tumult, but with method in the madness. It is much less monotonous than Debussy's perpetual whole-tone progressions. On the whole this introduction into a new world of sounds was more interesting than Mahler's banalities. —— (C) Thirdly as to colour. The top-line of the score is for a "tastiera per luce" played in two parts. This would all along as the music progresses throw a large variety of ever-shifting colours assumed to tally on to a screen, the auditorium being darkened. There are 10 colours attached to the cycle of 12 perfect 5ths from C to F, thus:—Red, Rosy orange, Yellow, Green, Pearl blue, Ditto, Bright blue, Violet, Purple, Steely, Ditto, Dark red. The 2-part playing on the key-board can combine any two colours. The correspondence of colours with Scriábin's extraordinary chords is probably quite imaginary. The apparatus is only projected, and was not used at Queen's Hall.

As regards *medium*. Scriábin has reached op. 65 in publication. But only opus numbers 20 (p. f. concerto), 24 (Rêverie), 26 (Symphony), 29 (ditto), 43 (ditto), 54 (Poème de l'Extase), and 60 (Prometheus) are orchestral. The other opus numbers (about 180 pieces, some very small and some very big) are for pianoforte solo. There is no vocal work, except that the op. 26 symphony has as finale a chorus to glorify art substituted for religion, and that "Prometheus" has an ad lib. wordless chorus in the finale. An obbligato pianoforte part in "Prometheus" is said to represent the man-microcosm in contrast with the universe-macrocosm of the 40-stave score; apart from the absurdity of the idea, the effect of the part is nought.

At Queen's Hall the 30-minute *symphony was played, Bülow-fashion, twice in the same programme*; and half the audience waited for the second time. At the end there was some hearty applause; but the objective of applause is always doubtful. The leading impression is that men marveled.

London. C. M.

Zur Geschichte der früheren Messen Haydn's.

In bezug auf die Entstehung der früheren Messen Haydn's (der vorjosephinischen Periode bis 1782) sind wir, mit Ausnahme der »Maria Zeller« nur auf Vermutungen angewiesen. Pohl[1]) vermutet nach dem Titel, daß die *Missa Rtae. Caeciliae* für die Cäcilien-Kongregation in Wien geschrieben sei, wofür ihre Anlage als »Kantatenmesse« gleichfalls spricht. Hier ist Kyrie, Gloria und Credo, dem umfangreichen Text entsprechend, in einzelne musikalisch selbständig behandelte Stücke zerteilt, während er sonst, auch in den sechs gewaltigen Messen (nach 1792) die liturgisch zusammengehörigen Sätze musikalisch vollkommen einheitlich behandelt, ohne Rücksicht, ob viel oder wenig Text zu bewältigen ist.

Pohl's Vermutung, welche nach dem Titel argumentiert, führt uns noch auf zwei andere Messen dieser Zeit. Erstere, die in $G\,^6/_4$, komponiert 1772, *in honorem Sti Nicolai.* Es ist sehr naheliegend, zu vermuten, daß die Messe zu Ehren des Namenspatrons seines erlauchten Gönners Fürst Nikolaus Esterházy so benannt ist, und wohl für dessen Namenstag (6. Dez.) bestimmt war. Der Fürst weilte in jenen Jahren mit seinen Musikern bis spät in den Herbst hinein im Schloß Esterház, südöstlich vom Neusiedlersee, woselbst sich nur eine kleine Schloßkapelle befindet[2]). Daraus erklärt sich die kleine Instrumentation: Zu den Streichern nur 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte. Die Kapelle war für eine größere Besetzung, die ja zur Verfügung stand, zu klein. Die 1766 für Eisenstadt geschriebene sog. Große Orgelmesse in *Es* hat Trompeten und Pauken. Ihre Aufführung geschah in der der h. Maria geweihten Bergkirche zu Eisenstadt, danach auch der Titel »*in honorem Beatae Mariae virginis*«.

Auch bei einer zweiten Messe weist uns der Titel den Weg nach der Entstehung. Es ist die sog. kleine Orgelmesse *Missa Sti Joannis de Deo*, zu Ehren des Stifters des Ordens der Barmherzigen Brüder. Haydn gibt seiner Verehrung für den Heiligen besonderen Ausdruck, indem er am Schlusse der heute im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen Originalpartitur schreibt: *Laus Deo: et B[eatae] V[irgini] M[ariae] et S: Joanni de Deo.* Dieser fromme Spruch, der sich vielfach variiert, regelmäßig am Schlusse der musikalischen Handschriften Haydn's findet, widerlegt auch am besten die vorgebrachten Zweifel an Haydn's wahrer Frömmigkeit[3]). Wir wissen übrigens, daß er, in späteren Jahren wenigstens, beim Rosenkranzbeten seine Gedanken sammelte. Der ob seiner Wohltätigkeit, aber auch seines Kunstsinnes angesehene Orden blüht heute noch in Eisenstadt. Der Konvent mit einer kleinen zierlichen Barockkirche und dem Spital ist wenige Schritte östlich von der Bergkirche gelegen. Auch diese Kirche hat nur einen ihren Dimensionen entsprechenden, sehr kleinen Musikchor. Daher ist die Annahme wohl kaum abzuweisen, daß die Messe für die Barmherzigen Brüder in Eisenstadt geschrieben ist, denn der Heilige Johann von Gott

1) Joseph Haydn, Bd. I, 2, S. 191. Schnerich, Messe und Requiem. Wien, 1909. S. 25f. Vgl. ebenda das themat. Verzeichnis S. 136f. Eine Zusammenstellung von Urteilen und Gutachten in Schnerich, Unsere Kirchenmusik u. P. M. Horn. Wien 1911, S. 15ff.

2) Vgl. Beschreibung des hochfürstl. Schlosses Esterház. Preßburg, 1784.

3) Das letztemal bis heute in dem bekannten Pasquill von Moißl. Gregorian. Rundschau. Jg. X, S. 86.

wird ebenso wie Nikolaus, ohne besondere Veranlassung wohl kaum genannt. Ob der kleinen, fast kapellenartigen Kirche erklärt sich wiederum die entsprechend kleine Besetzung: neben Orgel nur zwei Violinen und Baß. Pohl's Annahme[1]), die Messe sei für eine Dorfkirche geschrieben, wird demnach durch diese plausiblere Erklärung zu ersetzen sein.

Schließlich mögen die Bemerkungen auf der heute im Musikarchiv des Benediktinerstiftes Göttwig befindlichen Original-Handschrift der Mariazeller Messe (1782), welche die frühere Periode der Messen Haydn's abschließt, Platz finden[2]). Der Band ist in graues Papier gehüllt; darauf steht:

Procul estote Profani Nolite me tangere! nam: Sum Missa Cellensis in C composita et propria manu scripta de celeberimo Magistro Capellae Josepho Haydn 1782.

Der von Haydn geschriebene Titel lautet:

Missa Cellensis Fatta per il Signor Liebe de Kreutzner e composta di me Giuseppe Haydn 1782.

Darunter steht in zierlicher kleiner Schrift:

Die hier vorliegende Partitur eines unter Musikliebhabern wohlbekannten und geschätzten Werkes, eine kostbare Reliquie von des unsterblichen Autors eigener Hand, erhielt ich, im Jahre 1824 (an meinem Namenstage), ein Geschenk zum Andenken von Herrn Fr. Pieringer, der in meinem Hause die Concerte alter Musik durch mehrere Jahre an der ersten Violine dirigierte, und noch in der freundlichen Erinnerung vieler solider Musikliebhaber und persönlicher Freunde des sehr gefälligen jovialen Mannes lebt.

Heute übergebe ich diesen Band, als ein Andenken von mir, dem um meine einstmaligen Concerte (und noch jetzt um meine musikalische Bibliothek) viel verdienten Hrn. Aloys Fuchs, in dessen berühmten Autographen-Sammlung derselbe einen des Autors und des Werkes würdigen Platz finden wird.

Wien den 6. Jäner 1847. Raphael Kiesewetter v. W[iesenbrunn]
k. k. Hofrath.

[Hand des Aloys Fuchs:]
J. : Pgr.

Auf dem Titel ist noch die Bleistiftnotiz zu finden:

Autographe und Abschriften von Jos. Haydn. Eigenthum des A. Fuchs.

Am Schlusse des Manuskripts steht von Haydn's Hand:

Laus Deo et B[eatae] V[irgini] Mariae.

Wien. **Alfred Schnerich.**

Zu Georgy Calmus' Notiz »L. Vinci, der Komponist von Serpilla e Bacocco«.

Die geehrte Verfasserin schreibt (Zeitschrift 1912/13, p. 114): »Ich hatte das Glück, in der Wolfenbütteler Bibliothek zwei Abschriften der Originalpartitur mit dem Namen des Autors zu finden. Der Komponist ist Leonardo Vinci«. Das liest sich, als ob von einem Fund im Sinne einer Ent-

1) a. a. O. I, 2. S. 329.

2) Über diese Messe vgl. auch: Schnerich, Haydn's Mariazeller Messe in der Zeitschrift »Die Musik«, Berlin. Jg. 8, Bd. 31, S. 223.

deckung die Rede ist. Das kann Calmus aber unmöglich so gemeint haben; denn Emil Vogel verzeichnete bereits 1890 in seinem Musikalien-Catalog der Wolfenbütteler Bibliothek diese zwei Partituren unter Leonardo Vinci mit dem ausdrücklichen Vermerk »Der Componist dieses Intermezzo war bisher nicht bekannt«. Eitner übertrug dann diese Verweise in sein Quellenlexikon, und auf Grund von Eitner erwarb die Library of Congress eine Abschrift der Partitur »*Bacocco e Serpilla*«, einschließlich des Vermerks, vermutlich von Vogel's Hand: »Die hier vorliegende Partitur ist — wenn nicht überhaupt die einzige erhaltene — sicher die einzige, welche den Namen des Componisten angiebt«.

Der Name Vinci's auf diesen Partituren beweist nun freilich noch lange nicht, daß gerade er der Originalkomponist des dreiaktigen Intermezzos ist, das sich unter ein halb Dutzend Titeln in allerlei Bearbeitungen 50 Jahre auf der Bühne hielt, nachdem der Originaltext — er stammt nach Schatz von Antonio Salvi — als »*Il marito giocatore e la moglie bacchettona*« (in der Library of Congress) ohne Autor- oder Komponistenangabe zuerst am 24. Dezember 1718 (Schatz), also zu Beginn des Karneval 1719, im Theatro S. Angelo zur Aufführung gelangt war. Alle andern Titel des witzigen Werkes, auch die der Wolfenbütteler Partituren, sind spätere Titel, was immerhin zu denken gibt.

Ein Vergleich zwischen dem Text der Wolfenbütteler Partitur mit dem des Originaltextbuches ergab nun eine völlige Übereinstimmung beider, von belanglosen Wortänderungen abgesehen. Diese Übereinstimmung des Textes scheint nun auf Vinci als den Originalkomponisten zu deuten. Leider aber deckt sich der Originaltext auch völlig mit dem eines Textbuches, das als »*The gamester*« (»*Il giocatore*«) 1736 zu London gedruckt wurde, am 1. Januar 1737 dort zur Aufführung gelangte und ausdrücklich Giuseppe Maria Orlandini als Komponisten nennt. Wenn also diese Angabe nicht ein glatter (und etwas ungewöhnlicher) Irrtum ist, so wurde der »*Giocatore*« mit Musik von Orlandini und nicht von Vinci in London aufgeführt.

Drittens deckt sich der Text der anonymen Brüsseler »*Giocatore*« Partitur (Nr. 2372) bis auf ein Einschiebsel im zweiten Akt ebenfalls mit dem des Originaltextbuches. Aber, um es kurz zu machen, die Musik dieser anonymen Partitur deckt sich nur teilweise mit der in Vinci's Partitur. Gleich sind, von verschiedenen Tonarten usw. abgesehen, alle gemeinsamen Arien, außer der ersten »Si, si, maledetta« und des Duetts im zweiten Intermezzo »Quest' è quel uomo«, das nicht ganz und gar gleich ist. Verschieden sind fast durchweg die Rezitative.

Zu den gleichen Arien gehört »Ah! questa pellegrina« (Akt III), sowie das Duett (Akt I) »Serpilla diletta«. Nebst dem Duett »Quest' è quel uomo« decken sie sich mit der Musik der »*Ariettes du Joueur*, opera bouffon italien. Del Sig^r Doletti. Représenté à l'Opéra de Paris en 1752« (Paris, M. Boivin). Es sind dies aber gerade die Stücke, die der *Mercure* (vgl. De la Laurencie's Aufsatz »Les Bouffons« in S.I.M., 1912, Nr. 6, p. 25-26) ausdrücklich nebst den Rezitativen in dem am 22. August (nicht 12. August) zu Paris zuerst aufgeführten »*Giocatore*« pasticcio, dem Orlandini zuschreibt!

Ganz so einfach liegen also die Dinge nicht, daß man ohne weiteres auf Grund der Wolfenbütteler Vinci-Partituren nunmehr die recherche de la paternité des vielgereisten »*Giocatore*« als abgeschlossen betrachten darf. Ohne daß ich zur Zeit Vogel's Eintrag der Vinci-Partituren im Wolfenbütteler Katalog kannte,

erhielt letzten Herbst Herr Arkwright für seinen viel zu wenig gekannten »*Musical Antiquary*« von mir einen Aufsatz über »*Giocatore*«, der im Laufe dieses Jahres erscheinen soll. In diesem Aufsatze (d. h. in seiner Originalform) versäumte ich unbegreiflicherweise, auf unsere Vinci-Partitur-Abschrift einzugehen, so daß ich auf Grund des Londoner Textbuches usw. die Aufmerksamkeit des Lesers ausschließlich auf Orlandini's Anrechte lenkte. Trotzdem möchte ich Calmus und andere Intermezzo-Analytiker auf diesen Aufsatz aufmerksam machen, denn ich glaube darin zur Lichtung des merkwürdigen Dunkels, das über dem »*Giocatore*« schwebt, einige Stützpunkte beigetragen zu haben.

Ob es Calmus gelingen wird, das Dunkel gänzlich zu lichten, und zwar im ausschließlichen Interesse Vinci's, bleibt abzuwarten. Gelingt es, nun, dann sind wir wieder ein erfreuliches Stückchen weiter in der Geschichte des italienischen Opernlebens. Jedenfalls gebe ich der Hoffnung Ausdruck, daß Calmus nicht zu lange mit der Ausarbeitung ihres komplizierten und gefährlichen Themas wartet.

Washington. **O. G. Sonneck.**

Die Notiz, die im Januarheft der Zeitschrift Nachrichten über den Komponisten des Intermezzos »*Bacocco e Serpilla o vero il marito giocatore e la moglie bacchettona*« brachte, hätte, wie ich gern zugebe, anders gefaßt werden müssen, und zwar so: »In Wolfenbüttel befinden sich zwei Abschriften des Intermezzos *Bacocco* usw., die den Namen Leonardo Vinci's als Komponisten tragen. Diese Wolfenbütteler Partituren sind bis jetzt noch niemals für die Geschichte des »*Giocatore*« herangezogen worden. Weder von früheren Historikern, die sich mit den Intermedien der Pariser Buffonisten vom Jahre 1752 beschäftigten (Jansen, Jahn, Pougin), noch von Wotquenne im Katalog der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek, oder in neuester Zeit von de a Laurencie sind die unter Vinci's Namen vorhandenen Exemplare, trotz Vogel's und Eitner's Katalogisierung beachtet worden. Durch Vergleiche stellte sich nun aber heraus, daß diese beiden Wolfenbütteler Manuskripte, die sich bis auf Schlüsseländerungen vollständig gleichen, die älteste Fassung des Werkes darstellen, und alle jene unter Giovanni Maria Orlandini's Namen in Brüssel, Rostock und Wien (teils mit dem Titel »*il giocatore*«, teils »*Bacocco e Serpilla*«) befindlichen Partituren spätere Bearbeitungen des Stückes sind«.

Den Hauptbeweis, daß die Vinci'schen Partituren älter sind als die Orlandinischen, bildet die außerordentlich sparsame und einfache Begleitung der Arien und Duette durch das Streichquartett. Bei den Arien haben die Streicher außer bei den Ritornellen nur Singstimme und Baß mitzuspielen. Die Duette werden sogar vom Cembalo allein begleitet, und das Quartett tritt nur bei den Zwischenspielen hinzu. Diese Beschränkung war aber durchaus kein Armutszeugnis des Komponisten. In jener Zeit war der Hauptzweck der Zurückhaltung in der Begleitung der, die Singstimmen so viel als möglich hervortreten zu lassen, um der Verständlichkeit des Textes durchaus keinen Abbruch zu tun. Auch der 20 Jahre jüngere Pergolesi handelte noch oft nach diesem Grundsatz (s. Nicola d'Arienzo: Die Entstehung der komischen Oper. Deutsch von Ferd. Lugscheider S. 112). Einer späteren Zeit genügte das aber nicht, und so spielt in den Orlandini'schen Partituren bei sämtlichen Arien und Duetten das ganze Quartett mit, und zwar in gebrochenen Akkorden, Tonleitern oder sonstigen Fiorituren, die den Klang reicher und gefälliger gestalten, musikalisch oder dramatisch aber durchaus belanglos sind. In einigen Stücken des Wiener Exemplars fehlen diese Begleitungen allerdings.

Ferner ist das Vinci'sche Rezitativ in den Orlandini'schen Manuskripten vielfach zum Nachteil verändert. Es klingt, als hätte Orlandini die Vinci'schen Rezitative einmal gehört und dann aus dem Gedächtnis nachgeschrieben, wobei ihm viele Pointen abhanden gekommen sind. Verschiedene Takte, besonders in der Rolle

der Serpilla, sind dann wieder die gleichen wie bei Vinci. Denselben Eindruck macht die erste Arie des Bacocco in der Orlandini'schen Fassung. Die Vinci'sche ist ungleich kräftiger und abwechslungsreicher in den Motiven, aber eine Ähnlichkeit besteht zwischen beiden. Sonst sind die Arien und Duette bis auf geringe Abweichungen bei Vinci und Orlandini dieselben. In den Brüsseler und Rostocker Partituren ist außerdem eine ganz unpassende, aus dem Rahmen fallende Buffo-Szene eingefügt, die aus einem Intermezzo »*il vecchio pazzo in amore*« stammt, das in Venedig 1731 erschienen war, also zwölf Jahre nach der ersten Aufführung von Bacocco und Serpilla (französische, wahrscheinlich alte, handschriftliche Bemerkung im Brüsseler Exemplar). Serpilla bietet Bacocco in der Gerichtsszene eine Prise Tabak an, worauf er eine »Nies«-Arie singt. In dem Wiener Exemplar, das sonst mit dem Brüsseler und Rostocker *Giocatore* ziemlich genau übereinstimmt, fehlt dies Einschiebsel. Zuletzt ist die Partie der Serpilla von Vinci für Alt geschrieben und wurde bei Orlandini für Sopran transponiert.

Da sich also die unter Orlandini's Namen befindlichen Partituren bis auf Kleinigkeiten vollkommen decken, die Vinci'schen, die sich untereinander wieder völlig gleichen, aber von den Orlandini'schen so außerordentliche Abweichungen zeigen, so kann man wohl annehmen, daß Vinci der Komponist, Orlandini aber der spätere Bearbeiter von »*Bacocco e Serpilla*« gewesen ist.

Als stärkster, allerdings indirekter Beweis muß wohl aber gelten, daß nur ein Meister die Musik zu diesem Intermezzo geschrieben haben kann, und als solcher wird Vinci von den Zeitgenossen gepriesen. Wenn er auch, wie manchmal behauptet wird, unmöglich ein Mitschüler Pergolesi's gewesen sein kann, da er 20 Jahre älter als dieser war, so ist er doch, wie z. B. auch Arnold Schering bei Beurteilung seiner Oratorien nachweist, dessen geistiger Zwillingsbruder. Und als geistiges Zwillingswerk der *Serva padrona* zeigt sich auch das Intermezzo *Bacocco e Serpilla*. Auf alle Fälle Ehre und Dank dem Komponisten, der uns diese Perle altitalienischer Buffo-Kunst geschenkt hat.

Berlin. **Georgy Calmus.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

(Numéro du 15 Novembre 1912.)

L'homme qui improvise par **André Suarès.**

Les virginalistes anglais par **Ch. van den Borren.**

Le Fitzwilliam Virginal Book, publié par MM. Fuller Maitland et Barclay Squire est un document inappréciable à qui veut étudier les origines de la musique de clavier. C'est à lui que notre collègue fait appel pour nous donner une idée de cet art des virginalistes, qui fleurit d'un si vif éclat pendant la Rennaissance anglaise et qui allait s'évanouir si rapidement au début du XVIIIe siècle.

Choses d'Asie par **Robert Chauvelot.**

Notes de voyage concernant la musique des indigènes en Birmanie au Siam et au Cambodge.

(Numéro du 15 Décembre 1912.)

Souvenirs de la Société Nationale par **Henri Duparc.**

La Société Nationale vient de franchir la quarantaine. Il convenait de ne pas laisser passer inaperçue cette date historique. L'illustre auteur de l'Invitation au Voyage a bien voulu nous retracer les débuts de cette institution à laquelle la musique française doit en partie son renouveau.

Les rapports musicaux des unités d'espace et de temps par **J. d'Udine.**

Ces pages forment la sixième leçon du traité élémentaire de géométrie rythmique composé en 1911 par M. d'Udine et non publié encore. Il y étudie les rapports des unitiés de temps, représentées par les **Pulses**, avec les unités d'espace, représentées par les **Naves,** et fait l'application de ses démonstrations à la dance et à la gymnastique rythmique.

Une œuvre inconnue de Beethoven par le **Dr Chitz.**

Le Dr Chitz a été assez heureux pour découvrir à Prague, dans la Bibliothèque des Comtes de Clam Gallas une série de pièces pour mandoline et piano qui peuvent être sans aucun doute attribuées à Beethoven. Deux d'entre elles avaient été déjà éditées par le Dr Mandycewsky, les trois autres étaient totalement ignorées jusqu'à ce jour. Nous publions in extenso l'une des ces dernières.

(Numéro du 15 Janvier 1913.)

Souvenirs de Paris, par **Jenö Hubay.**

La Hongrie vient de célèbrer par une semaine de fètes musicales son grand violiniste Jenö Hubay, l'élève de Joachim, maintenant professeur à l'Académie royale de Budapest. M. Hubay a bien voulu raconter à nos lecteurs ses débuts à Paris.

La naissance du Violon, par **L. Greilsamer.**

Pendant près de deux siècles, la dynastie des violes et celle des violons se disputèrent la prépondérance. Le violon fut tout d'abord un précurseur mais il demeura tel, et à la fin du XVIIIe siècle, on l'employait sans connaître encore l'étendue de ses ressources. Sa famille, complète lors de sa création, est aujourd'hui tronquée, un deuxième violon ayant pris la place de l'alto, et celui-ci s'étant substitué à son tour au violon ténor, abandonné à présent.

Mustapha et l'art palestrinien, par **Péladan.**

Domenico Mustapha, né le 16 Avril 1829, vient de mourir à Montefalco, province de Pérouse. Avec lui disparait le dernier représentant de l'art du Bel Canto, et le dernier dépositaire de la pure tradition sixtinienne.

Les étapes d'une découverte acoustique: les Sons inférieurs, par **Sizes.**

Contrôle des expériences de Savart. Recherche d'un tonique fondamental.

Voir dans notre actualité musicale les comptes-rendus des grands concerts, confiés depuis le mois de novembre, à MM. d'Indy et Debussy.

(Numéro du 15 Fevrier 1913.)

L'émotion musicale dans la peinture par **Georges Lecomte.**

A propos de quelques documents d'iconographie ancienne et moderne. Comment se reflète l'émotion musicale sur le visage humain. Différentes traductions de cette émotion par les arts plastiques.

La musique chez Spencer par **G. Bernard.**

L'élément musical tient une place importante dans la vie et l'œuvre du philosophe anglais. Il y fait de nombreuses allusions dans ses lettres, dans son autobiographie et dans son essai sur l'origine et la fonction [de la musique. Signalons sa théorie, très rationnelle et très artistiques en même temps des origines de la musique vocale: comment le langage courant se serait transformé petit à petit jusqu'à devenir la langue musicale, expression idéalisée de la passion.

La musique et l'oreille par le **Dr Bonnier.**

Réfutation des théories de Helmholtz et de M. de Cyon sur la fonction de l'oreille en tant que résonnateur et sur le rôle des canaux semi circulaires.

Les clarinettes par **L. de la Laurencie.**

Il résulte d'un document récemment retrouvé dans les archives de l'Opéra que les clarinettes ont été introduites dans l'orchestre par Rameau en 1749 avec sa partition de Zoroastre, et non en 1751, comme on le croit généralement.

Notizen.

Felix Draeseke †. Am 26. Februar starb in Dresden Felix Draeseke (geb. 7. Oktober 1838 zu Koburg), einer der charaktervollsten und bedeutendsten deutschen Komponisten der Gegenwart, wenn er auch im Musikleben der Gegenwart keine sehr bedeutende Rolle spielte. Draeseke hat zum Schüler- und Freundeskreis Liszt's und Wagner's gehört, nachdem er seine erste Ausbildung am Leipziger Konservatorium besonders unter Rietz empfangen hatte. So feurig er für Liszt, auch publizistisch, eintrat, ein völliger Lisztianer konnte er seiner andersgearteten Natur vom spezifisch deutschen Gepräge wegen nicht werden. Die Hinneigung zum kontrapunktischen Stil ist für Draeseke gewissermaßen bestimmend geworden, vielleicht sogar zum Verhängnis, denn das Ausbleiben einer breiteren Wirkung rührte nicht zum wenigsten von der starken Anwendung polyphoner Schreibweise her, die bei ihm eine gewisse deutsche Einseitigkeit bedeutete. Draeseke hat fast alle Gebiete der Musik bebaut, am wenigstens glücklich war sein stark männliches, etwas knorriges Talent wohl auf dem Gebiet der Oper. Als sein wertvollstes Werk hat man wohl seine *Sinfonica tragica* anzusehen, an der man am besten Draeseke's Vermittlungsstellung erkennen kann, ein Werk im Liszt'schen und Brahms'schen Geiste zugleich, tiefinnerlich und dabei mit einer außerordentlichen Phantasiekraft ausgerüstet. Das große, dreiteilige Oratorium Christus, das bis dahin erst in Berlin und Dresden zur Aufführung gelangt ist, hat die Verbreitung und Beachtung noch nicht gefunden, die ihm ohne Zweifel gebührt.

Berlin. Denkmäler deutscher Tonkunst. An Stelle des vor einem Jahre verstorbenen Rochus von Liliencron hat Hermann Kretzschmar die Leitung der Denkmäler deutscher Tonkunst übernommen, was der musikgeschichtlichen Kommission nochmals Gelegenheit gab, der außerordentlichen Verdienste von Liliencron's um das Unternehmen der »Denkmäler« zu gedenken. S. darüber die Mitteilungen von Breitkopf & Härtel Nr. 111. Wir zitieren hieraus den Satz, der wohl eine Briefsammlung Liliencron's an die Mitarbeiter der Denkmäler in Aussicht stellt: »Darüber, wie von Liliencron im einzelnen und kleinen seines Amtes schlichtend, vermittelnd, antreibend, wo nötig auch entschieden durchgreifend, gewaltet hat, haben die Mitarbeiter köstliche Erfahrungen, für deren Bekanntgabe sich die geeignete Form wohl finden wird.

Leipzig. In der letzten akademischen Musikaufführung des *Collegium musicum* der Universität (Leitung: Dr. A. Schering) gab es einen Ausschnitt aus der Entwicklung der sinfonischen Musik vom Ende des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Zur Aufführung gelangten: *Sinfonia* in *e* moll für Streichorchester von Gius. Torelli (aus *Concerti musicali* op. 6), A. Corelli, *Concerto grosso Nr. 8, fatte per la notte di natale* (1712). Joh. F. Fasch, Suite *G* dur für Streichorchester und Bläser. J. Stamitz, Sinfonie in *D* dur für Streichorchester und Bläser (aus *La Melodia germanica*, op. 11). Die frischen, wohlgelungenen Aufführungen waren sehr interessant, nicht zum wenigsten durch die direkte Gegenüberstellung italienischer und deutscher Musik, wie auch dadurch, daß man aus der Aufführung der Stamitz'schen Sinfonie ersah, daß die vollendete Ausführung ihrer Crescendi und sonstigen dynamischen Effekte auf ein Berufsorchester rechnet, während die anderen Werke, wenn sie so frisch und ungekünstelt gespielt werden, als es der

Fall war, ihre volle Wirkung ausüben. Das nur aus Universitätskreisen bestehende, sehr zahlreiche Publikum nahm die Aufführungen mit großem Interesse und Beifall entgegen, wie sich denn auch mit der Zeit immer klarer die Gepflogenheit herauszubilden scheint, daß man sich mit älterer Musik an einen wirklichen Interessentenkreis wendet, während die breiten Kreise ihre eventuellen Bedürfnisse an älterer Musik an einer Anzahl bekannter und allgemein anerkannter Meisterwerke nach wie vor befriedigen können. Die Hauptsache wird sein, daß den eigentlichen Interessenten möglichste Gelegenheit zum Hören älterer Musik geboten wird.

Prag. Hier fand die Begründung einer deutschen musikwissenschaftlichen Gesellschaft an der Prager deutschen Universität statt, dessen Vorsitz Prof. Dr. Heinrich Rietsch übernommen hat.

Wien (Studien zur Musikwissenschaft). Im Anschluß an die Denkmäler der Tonkunst von Österreich werden von jetzt ab, unter Leitung von Guido Adler, Studien zur Musikwissenschaft, erscheinen, die weit ausgreifende Einleitungen zu den einzelnen Denkmälerbänden enthalten, um diese zu entlasten und das Studium zu erleichtern. »Es sollen auch Abhandlungen aufgenommen werden, die nicht gerade die vorliegenden Jahresbände betreffen, und Vorstudien und zu folgenden Jahrgängen oder als Ergänzungen dienen. Auch Studienmaterial, das bibliographisch, biographisch oder stilkritisch mit den Arbeiten der Denkmäler in Zusammenhang steht, kann so in geeigneter Weise zur Veröffentlichuug gelangen«. Durch diese Erweiterung der Aufgaben der österreichischen Denkmäler ist der Veröffentlichung musikwissenschaftlicher Spezialarbeiten wieder ein neues Tor geöffnet, was man wärmstens begrüßen wird.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Barillon-Bauché, Paula. Augusta Holmès et la Femme compositeur. Kl. 8⁰, 118 S. Paris, Fischbacher, 1912. Frs. 2,—.

Berger, Francesco. Reminiscences, impressions and anecdotes. London, Sampson Low, 1913. Demy 8vo. pp. 227. 10s. 6d.

The immortal one has written:—"So wahr ist es, dass alles, was den Menschen innerlich in seinem Dünkel bestärkt, seiner heimlichen Eitelkeit schmeichelt, ihm dergestalt höchlich erwünscht ist, dass er nicht weiter fragt, ob es ihm sonst auf irgend eine Weise zur Ehre oder zur Schmach gereichen könne". Otherwise one would say that no man versed in public affairs could have printed matter showing so extraordinary a degree of vanity and foolishness as is here. Author's portrait appears on cover and as frontispiece. Seven pages in middle of book are occupied with a long list of his "works", i.e. single songs and pianoforte pieces in quite the mildest mid-Victorian salon style. Every personal incident is claimed as an immense success. Wholly unimportant documents, as e.g. a ticket admitting his wife to Windsor Chapel for a coronation, are reproduced in facsimile. The anecdotal matter, two-thirds of book, is at the lowest grade of triviality. And yet author (b. 1834) was the working Hon. Secretary of the London Philharmonic Society for 27 years (1884-1911).

The best course is to take the whole at a gulp, and, ignoring the vanity, to see what information can be extracted. Author's father was a Trieste Austro-Italian of the Jewish race who settled in commerce in London, his mother was a Bavarian. He married Annie Lascelles, a contralto singer (d. 1907). He lived in one house, 6 York Place, Portman Square, for 43 years; and has known London musical life at first hand for 58 years. As a young man he was musician in ordinary to the Charles Dickens household at Tavistock House, a connection of which he has made the most, and some of the matter on that head is decidedly interesting. Few people realize what fine poetry Dickens could turn out. Author's tribute to Dickens's personal qualities is at one point eloquent. The 42 separate short monographs on "musical celebrities whom I have known" contain matter which may perhaps be consulted by future music-historians.

Author mentions having played in Italy on a curious pianoforte, having five pedals; dampers off, sourdine, bell, cymbals, and "buzzing". His views on this and that work or style were worth recording, whether one agrees with them or not. C. M.

Bornhausen, Karl. Mozart's Zauberflöte. Eine künstl. Einkleidung seiner Menschheitsziele im Geiste der Freimaurerei. In: Vorträge und Aufsätze aus der Commenius-Gesellsch., 21. Jahrg. Gr. 8⁰, 23 S. Jena, E. Diederichs, 1913. ℳ —,50.

Botstiber, Hugo. Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Hierzu als Beilagen: Ouvertüren des 16., 17. u. 18. Jahrh. in Partitur. In »Kleine Handbücher d. Musikgeschichte«, IX. Bd. Gr. 8⁰, VIII, 274 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 6,—.

Bournot, Otto. Ludwig Heinr. Chr. Geyer, der Stiefvater Richard Wagner's. Ein Beitrag zur Wagner-Biographie. Gr. 8⁰, VI, 74 S. mit 3 Bildnissen. Leipzig, C. F. W. Siegel, 1913. ℳ 2,—.

Brancour, René. Méhul (Les Musiciens célèbres, Laurens, éditeur, Paris, 1913), 1 vol. illustré, Fr. 2,50.

Le nom de Méhul compte parmi les plus illustres de l'Ecole française, et, dans toute la période post-gluckiste, le maître ardennais est le seul de cette Ecole dont le nom ait survécu. Son œuvre, son chef-d'œuvre même, Joseph, subit cependant une longue éclipse, et il ne fallut guère moins que la révolution wagnérienne pour rappeler l'attention sur lui.

Un seul biographe, avant M. Brancour, avait tenté d'étudier sérieusement la vie et l'œuvre de Méhul, M. Arthur Pougin. La vie de l'auteur de Joseph, d'Ariodant, de l'Irato et du national Chant du Départ, n'eut d'ailleurs rien de mystérieux, et il a suffi à M. Brancour d'en emprunter les grandes lignes à son aîné. Il nous retrace cette existence digne, dignement remplie, d'un artiste plus épris d'idéal qu'avide de gloire, et dont le caractère sans jalousie, fut bienveillant aux débutants et aux jeunes. Méhul ne connut guère au théâtre de succès durables et complets. Sa modestie dut l'en consoler aisément et M. Brancour nous montre Méhul, dans ses dernières années, cultivant tranquillement ses tulipes dans son jardin de Pantin, dont la belle ordonnance ressemblait, selon lui, à la musique de Mozart, de Gluck, — et à la sienne aussi, — ajouterons-nous avec son spirituel biographe.

La vie de Méhul s'était écoulée toute entière à Paris, où il avait débuté, à dix-neuf ans (en 1782, au Concert spirituel). Il y avait vécu, et chanté la Révolution, sinon l'Empire, et devait y mourir, à l'âge de cinquante-six ans, après avoir tenté vainement, par un voyage dans le Midi, de rétablir sa santé.

Disciple de Gluck, Méhul exprima ses idées esthétiques dans la préface de l'Irato, que cite M. Brancour. «Je ne connais en musique aucun genre ennemi de l'autre, y déclare Méhul, si tous tendent en même temps à la rendre (la musique) plus agréable et plus vraie. Je crois que cet art a un but plus noble que celui de chatouiller l'oreille, et qu'il n'est pas condamné à n'être jamais qu'«aimable». Et plus loin: «Jamais le goût n'exigera que la vérité y soit sacrifiée aux graces».

Le *Méhul* de M. Brancour, écrit sous une forme très littéraire et très attrayante, est complété par une illustration pittoresque et copieuse. J.-G. P.

Breithaupt, R. M., Die natürliche Klaviertechnik. Gr. 8⁰, 804 S. Leipzig, Kahnt Nachf., 1912. ℳ 10,—.

Der Zweck dieser umfangreichen Neuauflage ist diesmal nicht Kampfesruf und Polemik, sondern ein rein pädagogischer, der in zwei Bänden eine theoretische Methodik der modernen Spielpraxis und eine praktische Schule des Gewichtsspiels ansagt. Es ist naturgemäß, daß die vielen Disziplinen der Klaviertechnik und ihre wissenschaftlichen Erörterungen sich teilweise Geltung verschaffen, aber auch vielfach Widerstand erregen können. Anerkennung verdient das Werk wegen seiner mühevollen Zusammensetzung der von andern Forschern aufgestellten Systeme, wegen seines Freimutes in der Behandlung isolierter Fingertechnik, wegen seiner »Einführung der modernen Grundsätze von der Schwerkraft und Schwungkraft«, wegen seiner vorzüglichen anschaulichen Ausstattung an Bildern und Beispielen und wegen seiner fleißigen Beleuchtung sämtlicher weitverzweigten Abteilungen der psychophysiologischen und praktischen Klaviertechnik. In Erinnerung eines in dieser Zeitschrift geführten Meinungsaustausches über die Priorität der physiologischen Ergebnisse und Erkenntnisse der Spielhaltung und Spielfunktionen bleibt Breithaupt der geschichtlich erwiesenen Tatsache treu, daß Horace Clark als Begründer der methodischen Verwendung der Schulterblattsenkung anzusehen ist. Das hindert den Verf. aber nicht, den

von E. Caland vollendeten Ausbau reichlichst auszunutzen, wie Vergleiche mit den Caland'schen Urschriften beweisen. Die verdeckte Benutzung mancher Ideen von anderen Autoren machen auf den ernsten Fachkritiker einen unerquicklichen Eindruck und stempeln das Werk zu einer unwissenschaftlichen Sammlung teilweise fremder Gedanken. Das eingehende Studium stößt fernerhin auf Widersprüche, die eine konsequente Durchführung gewonnener Ergebnisse vermissen lassen. Eine gewissenhafte Schilderung des geschichtlichen Werdegangs der Klaviertechnik wäre mehr am Platze gewesen, als das 200 Seiten starke Register eines historisch-literarischen Anhanges. Hoffentlich benutzt Breithaupt sehr bald den Gewinn, den unbefangene Leser aus den Lehren der Schwer- und Schwungkraft ziehen können, ein praktisches Lehrwerk, das ihm als Klavierpädagoge besser liegen wird, folgen zu lassen.

Ludwig Riemann.

Butler, Samuel. Note-books. Edited by H. Festing Jones. London, A. C. Fifield, 1912. 8vo. 6s.

In our social system a man's personality is given him that he may help others, not that he may afflict others with the impudent egoism of a paradoxical intellect. These words might be held to point at the Irishman George Bernard Shaw (Z. IX, 416, Sept. 1908). But Shaw (b. 1856) has applied his powers with some devotion to helping practical contemporaneous movements, he has turned them into money through his plays, etc., and no doubt he is vastly entertaining. Not one of these three things can be said of his prototype of nearly a generation before, Samuel Butler (1835-1902). The outpourings of the latter benefited nobody, he made (by his own account) not a penny out of them but much the contrary, and the results are of that unamusing nature which is always found when conceit alone lies evidently at the back of a ceaseless paradox. There have been two previous well-known Samuel Butlers:—the satirist (1612-1680) who wrote Hudibras, and the Shrewsbury headmaster (1774-1839) who was present author's grandfather. Present author was 6 years at Shrewsbury and took a fairly good degree (12th classic) at Cambridge. He refused to be a clergyman, went to New Zealand for sheep-farming, in a few years made a little money thereby, came back to England, was for 8 years a painter, published in 1872 "Erewhon [Nowhere] or Over the Range" a satire on the Darwinian theory of evolution and likewise on conventional religion, published in 1897 a book to prove that the Odyssey was written by a woman, wrote in between these various other things less well known, turned composer and with H. Festing Jones published some strictly Handelian effusions, and so on. Like other authors he kept a common-place book of his own aphorisms, but made a business of these with an eye apparently to publicity. Such "Notes" are now published, and being most unequal and slipshod will not increase their author's fame. Twenty-four pages are given to music. He prefers Moskowsky to Beethoven, is bored by Mozart's Don Juan, "dislikes Wagner very much", says that "if Bach wriggles Wagner writhes", and supplies other evidence of a clear judgment. His energies are devoted to a Handel-craze, developed in the silliest possible language. He considers that Handel was desecrated because Dickens was buried by his side in Westminster Abbey. The book is published by the "Simple Life" Press.

Chilesotti, Oscar. Un po' di musica del passato, 24 p. Tirage à part de la Rivista musicale italiana, XIX, 4. Turin, Ed. Bocca, 1912.

L'auteur de cette brochure possède, dans sa bibliothèque, une tablature de luth de dimensions importantes (200 pages), datant de la première moitié du XVIIIe siècle et contenant, en majorité, des morceaux de danse, souvent disposés en forme de suite. On y trouve aussi des pièces du célèbre luthiste allemand, Leopold Weiss (1684–1750). M. Chilesotti fait une analyse sommaire de cet intéressant recueil et donne des détails sur l'accord spécial (par tierces) du luth auquel il était destiné, et sur l'instrument lui-même, qui avait treize cordes, dont cinq résonnant à vide. Il reproduit, en notation moderne, une série de neuf morceaux extraits de cette tablature. Les sept premiers (Polonese, Prélude, Bourrée, Scherzo, Menuet, Fantasia et Giga), qui sont anonymes, évoquent, par leur grâce et leur élégance, l'art tendre et spirituel de l'Autrichien Gottlieb Muffat. Les deux derniers, un Preludio et une Allemande de Weiss, sont d'un niveau supérieur et offrent une synthèse remarquable de l'art allemand et de l'art italien de l'époque.

La fin de la courte étude de M. Chilesotti est consacrée à une fragment d'une tablature anonyme de Chitarra de la seconde moitié du XVIIe siècle, qui n'a

pas encore été retrouvée dans son entier jusqu'à présent. Le fragment en question se trouve à la Bibliothèque de l'Institut Musical «Brera», à Novara. Il contient un certain nombre de pièces d'inégale valeur. M. Chilesotti reproduit l'une d'elles, une courte toccata avec épisode fugué, écrite dans un style très apparenté à celui de l'école italienne de violon de la seconde moitié du XVII[e] siècle, et qualifiée, non sans raison, de «chef d'œuvre en miniature», par l'auteur de la brochure.

Ch. v. d. B.

De Croze, Austin. La Chanson populaire de l'Ile de Corse, avec conclusion de M. Paul Fontana. H. Champion, Paris, 1911. Fr. 5,—.

Le curieux recueil de M. Austin de Croze doit son origine à un séjour de plusieurs années (séjour forcé, l'auteur étant alors militaire), dans l'antique Cyrnos. Ayant parcouru l'île parfumée dans toutes ses directions, étudié tous ses dialectes, M. A. de Croze y a recueilli un grand nombre de chants populaires qui montrent le folk-lore corse, — poésie et musique, — comme un des plus originaux et des plus complets que possédions. Il se conserve, et il se crée encore, de nos jours, dans «l'isle Corsègue», des chants typiques où se reflète une âme «grave et plaisante, caustique et simple, hospitalière et vindicative, tendre et terrible, orgueilleuse et débonnaire, active et nonchalante, pleine de contrastes inouïs», qui déconcerte parfois notre mentalité de continentaux.

Après avoir dit quelques mots sur la Corse et ses habitants, M. A. de Croze en étudie brièvement les dialectes, la poésie, le rhythme, la mélodie, dont il compare ingénieusement certaines formes à des formes qui se retrouvent en d'autres folk-lores. Son étude musicale proprement dite, illustrée par de nombreux exemples musicaux, comprend: de vieux airs populaires; des chansons politiques; des nanne ou berceuses; des sérénades; des chants nuptiaux; des chansons de travail (de bergers, de moissonneurs, de bateliers, de pêcheurs, de la cueillette des olives et de la récolte des châtaignes); des noëls, des proverbes et chansonnettes qui se disent aux veillées; des chants rituéliques funéraire et des lamenti; enfin, des voceri, ces «prodigieuses explosions de douleur, d'une douleur qui ignore la résignation passive, et qui mérite, dit M. P. Fontana, d'être interprétée comme un signe de l'énergie et de la vitalité de la race.»

La contribution apportée par M. A. de Croze à l'étude du folk-lore est des plus précieuses et des plus pittoresques; et le commentaire très littéraire qui l'accompagne lui donne un attrait de plus.

Parmi les nombreux morceaux notés, recueillis directement par l'auteur ou reçus de correspondants, la fin du refrain de la berceuse Dormi, dormi, bel Bamban (à partir de la page 121), paraît inexactement rhythmée. La barre de mesure devrait être reculée d'un temps.

J.-G. P.

Dahms, Walter. Schubert. Gr. 8[0], 446 S. mit 230 Bildern. Berlin, Schuster & Löffler, 1912.

Dieses Buch ist wohl das umfangreichste, welches seit Kreissle über Schubert geschrieben wurde. Es umfaßt über 400 Seiten und das unvermeidliche Bilderbuch, durch welches manche Verleger großen und kleinen Kindern entgegenzukommen für gut finden. Wie weit steht doch hinter dieser modernen Errungenschaft ein Spitta, ein Chrysander zurück, deren Arbeiten kein Bildnis auf höhere Stufe erhebt; wie sehr würde die Goethe-Biographie von Bielschowsky gewinnen, wenn die Eltern aller Freundinnen mit den dazugehörigen Wohnhäusern das Verständnis des Buches erleichterten! Hierin eilt die Musikgeschichte offenbar den anderen Disziplinen weit voran, und da wir bereits einen Bilderatlas der Musikgeschichte besitzen, so reifen wir gewiß der Zeit entgegen, wo auch monographische Bilderatlanten zu Goethe, Beethoven, Hebbel den überflüssigen Text der Biographie völlig beseitigen. Da wir aber noch nicht so weit vorgedrungen sind, so müssen wir bei vorliegendem Werke zunächst auf den Text des näheren eingehen. Da ergibt nun das Vorwort die merkwürdige und in ihrer Offenheit verblüffende Tatsache, daß die Hauptarbeit gar nicht von dem Manne stammt, dessen Name auf dem Titelblatte steht, sondern von Prof. Alois Fellner in Wien, der »seine reichhaltige Materialsammlung dem Verlag übergab, da er sie in die Form einer biographisch-kritischen Darstellung umzugießen nicht beabsichtigte«. Dieses wirklich gründliche und reichhaltige Material, das den Verfasser »im großen und ganzen eigener historischer Quellenarbeit überhob«, »goß« also Dahms in eine »historische Bewertung und ästhetische Betrachtung der Werke Schubert's« um, die er als seine »eigenste Thätigkeit« bezeichnet. Nun ist es ja sicher, daß man sehr gute Bücher schreiben kann, auch ohne »eigene historische Quellenarbeit«; so erklärt z. B.

Schweitzer ganz offen, daß das eigentlich Historische seines Buches über Bach fast ganz auf Spitta fußt: trotzdem wird niemand die hohe Bedeutung seiner Arbeit in Abrede stellen. Denn in aestheticis ist es selbständig, originell und anregend. Auch Brendel fußt in seinen musikgeschichtlichen Vorlesungen ersichtlich auf fremden Quellen: dennoch wird man noch heute sein Buch nicht ohne tieferes Interesse lesen. Ist nun wirklich die Arbeit von Dahms in diesem Sinne als wertvoll zu bezeichnen? Ich kann das nicht finden. Die historischen Ausblicke erheben sich nicht über das Übliche und längst Gesagte; die Antithese Beethoven-Schubert, die besonders breit behandelt ist, gehört zu den ältesten Requisiten, läßt zudem in bestimmten Partieen (*H* moll-sinfonie) Anlehnung an andere Schriftsteller nicht unschwer nachweisen; das über die Geschichte des Liedes beigebrachte genügt keineswegs; über Zumsteeg, Reichardt fehlt so gut wie alles: die Betrachtung der Lieder ist eine rein morphologische, aufzählende: von einem Versuche der Klassifizierung nach Stilgattungen oder Dichtern ist kaum etwas zu bemerken. Nicht einmal die Schreibart genügt höheren Ansprüchen: Stilblüten übelster feuilletonistischer Abkunft, phrasenreiche Ergüsse, deren Reproduktion überflüssig erscheint, hie und da allerdings auch Beweise echter Erwärmung für den Gegenstand, nirgends aber die Spur einer künstlerischen Persönlichkeit, wie sie z. B. dem Schweitzerschen Buche den Stempel aufdrückt. Wir dürfen das Niveau unserer biographischen Arbeiten nicht so herunterdrücken lassen: wir müssen wissenschaftliches Denken oder eine starke persönliche Note, zum mindesten aber einen einwandfreien Stil verlangen, wie ich das s. Z. schon bei der Würdigung von Decsey's Buch über Hugo Wolf dargelegt habe. Sonst schädigen wir das Andenken unserer großen Musikschriftsteller. Populär schreiben heißt nicht salopp schreiben: gerade für ein breiteres Publikum ist das Beste gut genug. Fast ist man versucht, auf Arbeiten dieser Art das scharfe Wort zu prägen: Früher suchten die Biographen Verleger; heute ist es umgekehrt. Die wertvolle Materialsammlung Fellner's ist ein großes Verdienst: die Form, in der sie erscheint, nämlich die eines chronologischen Verzeichnisses, das mit einer biographisch-ästhetischen Darstellung sehr unglücklich verquickt ist, halte ich für verfehlt. Das Schubertbuch ist noch nicht geschrieben; hoffen wir auf die Arbeit Deutsch's und seiner Mitarbeiter. M. Bauer.

Ecorcheville, Jules. Catalogue du fonds de Musique ancienne de la bibliothèque nationale. Vol. V Don-Gis. Lex., Paris, Terquem et Cie., 1912.

Evans, Edwin (senior). Historical, descriptive and analytical account of the entire works of Johannes Brahms. Vol. I. The vocal works. Royal 8vo, pp. 600. London, Reeves, 1912. 10s.

This large-scale volume (only one out of three) shows the perfervidum ingenium of the industrious enthusiast. It is divided into 3 parts:—general remarks, commentary on each single work according to opus number, and classificatory material. Commendation and criticism must be intermingled in this case. —— Some of the views under the first head will well repay perusal, as where author enlarges on the thesis that vocal music inclines naturally to irregularity, and instrumental music to regularity, of rhythm. Too many quotations are made from J. F. Runciman, a writer of paradoxical onslaughts rather than a critic to be taken seriously. Quotations are more judiciously made from J. A. Fuller-Maitland; whose monograph, for instance, on Brahms in the new 1904 Grove's Dictionary (superseding the short notice by A. Maczewski in the original 1880 edition) is the best on the subject in the English language. In connection with the Remenyi incident, the merits of that performer himself are probably here exaggerated; indeed the same may be said as to the article on Remenyi by E. Heron-Allen in both the "Grove" editions. Brahms's intimate connection with folk-song, and attachment to the "Strophenlied", are properly dwelt upon. —— Under the second head, author has said everything possible in commenting on each separate song or vocal work. He has also taken immense pains in making some 280 rhymed and really skilful translations of illustrative German stanzas, usually first stanzas, out of Brahms's texts; not for singing, but merely to help the English reader of this volume. Some minor criticisms may be made. "Mutter der Gnaden" is translated "Mother of graces"; but "grace" in that sense has no plural. "Piano" everywhere for Pianoforte is not literary English. Nor is "he started to wonder". The punctuation of some of the German texts is defective. Author says that it is unaccountable why op. 27 is generally quoted as Psalm xxiii instead of xiii; the reason is the mistake of the engraver on the title-page of the original (Spina) edition. Deiters's assertion of the essential warmth lying in this

work is truer than author's denial of the same. While going into so much detail, author might have given more attention to rhythm-analysis; for instance, no lyric feature in Brahms is so pronounced as his habit of really conserving while outwardly obliterating 4-bar rhythms. However, blemishes apart, the whole of this Handbook (Führer), the main part of the book, is laborious, full and interesting. —— In the third part, the hard hand of the self-absorbed classifier is too much in evidence. The chronological table of events and works, the classification of works as to medium employed, the separate list of poets whose works are used, the separate list of the author's own translations; all these are useful and legitimate. But when, in the indexing proper, what should be a single alphabetical series is broken up into (a) an "alphabetical register", (b) an "index of proper names", and (c) the poet-list abovenamed,—all mutually exclusive,—this is an unpractical and indeed quite absurd complication. When will indexers realize that the fundamental need of the reader, for whose benefit indexes are supposed to be made, is a single alphabetical register; and that all other groupings should be subsidiary and complemental, but never substitutive? The single alphabetical series is as much in advance of the old separated groupings as Marconi telegraphing is in advance of the semaphore. Classification and tabulation are among the passions of literature; useful when controlled, mischievous when uncontrolled. Similarly, the "Table of editions", with names of English translators (they are Claude Aveling, Constance Bache, Paul England, Edwin Evans, Arthur Fagge, Florence Hoare, Francis Hueffer, Felix Mansfield, Edward Oxenford, W. G. Rothery, and Mary Bradford Whiting) is serviceable in its way. But why should the publishers here given be exclusively those "other than the original publishers?" One cannot find the latter anywhere in the volume, except by searching separately in the "chronological table", where no one would think of looking for them. —— Author's excellent treatise on the "modal" accompaniment of plain-song was reviewed at Z. XII, 363, September 1911.

C. M.

Ewers, H. H., et **Henry**, M. Joli Tambour! Das französische Volkslied. Berlin, W. Borngräber, 1912. ℳ 3,—.

Deux écrivains, l'un français, l'autre allemand, ont eu l'idée originale de faire connaître autrement que par ouï-dire, au grand public allemand, la chanson populaire française. Déjà l'histoire de celle-ci avait été présentée, en Allemagne, par notre confrère Louis Schneider (en un petit volume de la collection Die Musik). Le but de MM. Henry et Ewers est tout différent. Leur Joli Tambour! est un recueil de textes, — accompagnés de notices très exactes et d'une traduction très fidèle — dont le plus ancien remonte au XV[e] siècle, et dont le dernier n'est autre que l'Internationale.

Ce recueil de plus de deux cents numéros, comprend pour un bon tiers de vieux airs populaires anonymes; viennent ensuite quelques anciens cantiques ou chants religieux; puis les chansons et rondes enfantines; les hymnes nationaux et patriotiques. Le XIX[e] siècle est représenté par les chansons des Caveaux, les romances, le café-concert, la chanson des rues, la chanson montmartroise, et, pour terminer, quelques chants révolutionnaires.

Présenté avec luxe par son éditeur berlinois, Joli Tambour! est orné de quatre gravures: le Luthiste, de Paudiss; la Société dans un parc, de Watteau; le Rouget de Lisle chantant la Marseillaise, de Pils, et une vue de Montmartre par Steinlen.

Par sa composition originale et le groupement pittoresque des textes qu'il reproduit avec soin, ce recueil est une véritable encyclopédie de notre folk-lore, spontané ou artificiel, et il serait à souhaiter que les auteurs en fissent une réduction, *ad usum ... Delphini*. Ce serait un livre de «versions» ou de «thèmes» franco-allemands d'un attrait certain pour les élèves de nos écoles, et d'un aspect un peu moins rébarbatif que les textes qui nous étaient proposés jadis pour nous initier à la langue de Schiller et de Goethe. Celle de M. Hans Heinz Ewers, qui a traduit la plupart de ces textes, pour être plus moderne d'un siècle, n'en est pas moins savoureuse et, — si l'on peut dire, — bien française. J.-G. P.

Gmelch, Joseph, Neue Aktenstücke zur Geschichte der Regensburger Medizaea. Aus dem literarischen Nachlasse Raymund Schlecht's veröffentlicht. (Separatabdruck aus dem »Kirchenchor«). 8°, 18 S. Verlag von Philipp Brönner, Eichstätt, 1912. ℳ —,50.

Die Arbeit Gmelch's ist eine hübsche Ergänzung zu dem Werke Molitor's. Aus dem Besitze der Bibliothek des Domkapitels zu Eichstätt werden eine Reihe interessanter Aktenstücke veröffentlicht,

die die Erregung widerspiegeln, von welcher die Kreise ernster deutscher Choralforscher angesichts der Tatsache des von der heiligen Ritenkommission veranlaßten Regensburger Neudrucks der *editio medicaea* als autorisierter Choralausgabe ergriffen wurden. Im Mittelpunkt der deutschen Choralisten sehen wir Raymund Schlecht. Durchdrungen von der Bedeutung und Schönheit des gregorianischen Gesanges, den er in seiner Reinheit in alten Handschriften schätzen gelernt hat, und in Fühlung mit der geschichtlichen Entwickelung, weist er die medicaeische Ausgabe als einen Frevel zurück. Der auf dem Boden historischer Forschung stehende Dom Pothier erscheint ihm (1869) als der geeignete Mann zur Herausgabe authentischer Gesangbücher.

Aber alle seine Bemühungen, die drohende Gefahr abzuwenden, Denkschriften und Eingaben an den deutschen Episkopat waren vergeblich, obwohl zielbewußte Männer, die sich auf dem Boden der Choralforschung einen Namen gemacht haben, wie Benedict Sauter, Ambrosius Kienle, Michael Hermesdorff, Hugo Gaïsser, ihn unterstützten. Ihr zum Abdruck gebrachter Briefwechsel mit Schlecht bietet eine Fülle interessanter Momente, aus der nur der zwiefache Wunsch nach einer ungekürzten und einer gekürzten Ausgabe der choralen Weisen herausgehoben sei. Mit der Veröffentlichung ist dem Andenken Raymund Schlecht's ein schönes Denkmal gesetzt worden. J. W.

Hammerich, Angul. Mediaeval Musical Relics of Denmark. Translated from Danish by Margaret W. Hamerik. 4⁰, VIII u. 124 S. Mit 21 Faksimiles in Lichtdruck. Gedruckt in 200 nummerierten Exemplaren. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. ℳ 20,—.

Helmholtz, Herm. von. Die Lehre von den Tonempfindungen. 6. Ausgabe. Braunschweig, Friedr. Vieweg, 1913.

Die neue wohlfeilere und dabei doch typographisch sehr schöne Ausgabe der »Lehre von den Tonempfindungen« wird vielen eine Freude sein. Es wird nicht viele wissenschaftliche Werke in der Weltliteratur geben, die sich ein halbes Jahrhundert lang so jung erhalten, daß man ihnen ein ewiges Leben prophezeien möchte. Nicht viele auch, die den Fachleuten von verschiedenster Forschungsrichtung dauernd unentbehrlich und auch den Laien immer wieder eine Quelle reinen Genusses sind. Die geniale Synthese physikalischer, physiologischer und musikwissenschaftlicher Erkenntnisse bleibt ein Kunstwerk und ein Kulturdokument ersten Ranges, auch wenn die Entwicklung der Einzelwissenschaften neue Tatsachen enthüllt und zu neuen theoretischen Anschauungen drängt. Man muß darum dem Herausgeber, R. Wachsmuth, Dank wissen, daß er den Plan, das Werk durch Zusätze dem heutigen Stande unserer Erfahrungen anzupassen, wieder aufgegeben und es in der Gestalt gelassen hat, wie es nach seines Schöpfers letztwilliger Verfügung bleiben sollte. Neubearbeitungen haben ihren guten Sinn bei Enzyklopädien, wie etwa Brehm's Tierleben; bei Werken, wie den Tonempfindungen, aber nur, solange der Verfasser selbst sie besorgen kann, und dies selbst dann, wenn von den tatsächlichen Grundlagen der vorgetragenen Lehre kein Stein mehr auf dem anderen geblieben sein sollte. Hiervon kann freilich bei der »Lehre von den Tonempfindungen« keine Rede sein, trotz der eifrigen Arbeit der letzten Dezennien auf akustischem Gebiet. Fast in allen Teilen von Helmholtz angeregt, haben seine theoretischen Positionen manche Befestigungen, aber auch heftige Erschütterungen erfahren. Die Schwäche der musikhistorischen Abschnitte hatte Helmholtz ja selbst erkannt. Im Vorwort zur 3. Ausgabe sagt er: »Ich bitte übrigens, diesen Abschnitt nur als eine Kompilation aus sekundären Quellen zu betrachten; zu Originalstudien auf diesem überaus schwierigen Felde hatte ich weder die Zeit noch die Vorkenntnisse gehabt. Die ältere Geschichte der Musik bis auf die Anfänge des Diskantus ist fast nur ein ungeordnetes Haufwerk von Nebendingen, während wir über die Hauptsache nur Hypothesen aufstellen können«. Und an diesem Zustand der Dinge vermochte ein halbes Jahrhundert wenig zu ändern. Die wichtigste Literatur der neueren Zeit, durch die die Lehre von den Tonempfindungen bereichert worden ist, stellt der Herausgeber in seinem Vorwort zur 6. Ausgabe zusammen und gibt damit denen, die die verschiedenen Probleme weiter verfolgen wollen, bequeme Fingerzeige. Man wird freilich gut tun, diese auf drei Druckseiten zusammengedrängte Übersicht nur als Bibliographie, als die sie wohl in erster Linie gedacht ist, zu benutzen, denn der gegenwärtige Stand der Probleme und Diskussionen kommt nicht immer klar zum Ausdruck. So ist die Hermann Goldap'sche Theorie der Instrumental-Formanten durch Köhler's Untersuchungen für mehrere Blasinstru-

mente widerlegt und damit auch für die Klangquellen unwahrscheinlich geworden; und die konsonanz-theoretische Diskussion zwischen Stumpf und Krüger hat doch den Anteil der Differenztöne zum mindesten erheblich reduziert.

Sehr wünschenswert wäre es gewesen, wenn dem in der wissenschaftlichen Literatur so viel zitierten Werk eine die Seitenzahl der verschiedenen Ausgaben vergleichende Tafel beigegeben worden wäre; denn wenn auch bei der Paginierung der neueren Ausgaben möglichste Übereinstimmung mit den älteren versucht worden ist, so war sie doch im einzelnen nicht genau durchzuführen. Vielleicht entschließen sich Herausgeber und Verlag noch zu einer Separat-Ausgabe einer solchen Tafel, die gewiß viel dankbare Abnehmer finden würde.

E. M. v. Hornbostel.

Hinton, J. W. Personal reminiscences of César Franck. London, Reeves. Crown 8vo. 16 pages. 6d.

The notice on César Auguste Franck (1822-1890) in the early "Grove" (Appendix, 1889) was by the celebrated journalist and voluminous author Jean Lucien Adolphe Jullien (b. 1845). The much longer one in the new "Grove" (1906) is from the pen of Hugues Imbert (1842-1905). There are numerous other accounts by Frenchmen, esp. by Vincent d'Indy (1907, transl. into English by Rosa Newmarch). Present brochure contributes some unaffected experiences of an Englishman who was in Franck's classes.

Kurpiński, Karol, Erinnerungen aus der Reise im J. 1823. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Zdzislaw Jachimecki. 8⁰, 125 S. (polnisch). Lemberg, 1911, Hauptdepot i. d. Buchhandlung Ant. Piwarski i G-ka, Krakau. Sonderabdruck aus »Przewodnik naukowy i literacki«.

Die Erinnerungen des frühromantisch-nationalen poln. Opernkomponisten K. Kurpiński aus der 1823 nach Deutschland, Frankreich, Italien und Österreich gemachten Reise bilden den Inhalt der verdienstvollen Publikation, die zwar als Zeitdokument interessant, jedoch in musikhistorischer Beziehung nicht von großem Belang ist. Der Herausgeber hat sehr gewissenhaft die Anmerkungen verfaßt, indem er die zuverlässigsten bio-bibliographischen Publikationen benutzte.

A. Ch.

Launay, Robert de. L'âme chantante de Robert Schumann. Kl. 8⁰, 46 S. Paris, Fischbacher, 1913.

Musical Association, Proceedings of the. Founded May 29, 1874. Thirty-eighth Session 1911-12. 8vo. 169 pp. London, Novello, 1912. 21s.

Contains papers on Musical Expression from the Performer's Point of View, by George Langley; Elizabethan Lyrics and Part Songs, by Reginald Waddy; Some Indian Conceptions of Music, by Mrs. Maud Mann (Maud MacCarthy); The Structure and Arrangement of Concert Halls, by H. Heathcote Statham; Chamber Music, by W. W. Cobbett; Graduate Work in Music in America, by A. A. Stanley; Music in the Public Gardens of the Eighteenth Century, by T. L. Southgate; and The Songs of Hugo Wolf, by Frederic Austin.

Niemann, Walter. Taschen-Lexikon für Klavierspieler. Kl. 8⁰, 237 S. Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1913.

Geschickt abgefaßtes, auch die ältere Musik berücksichtigendes Nachschlagewerkchen.

Sartorius, H. Der Gefühlscharakter einiger Akkordfolgen und sein respiratorischer Ausdruck (Dissertation). 47 S. mit 2 Taf. Leipzig, W. Engelmann.

Schreyer, Johannes. Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition. Neue, vollständig umgearbeitete Auflage der »Harmonielehre«. Leipzig, Carl Merseburger, 1911. ℳ 5,—.

Ferner: Schlüssel zu den Aufgaben des Lehrbuchs der Harmonie und der Elementarkomposition von Johannes Schreyer. Ebenda. ℳ 2,50.

Die alten Freunde der Schreyer'schen Harmonielehre werden das Erscheinen der 3. Auflage sicherlich mit großer Genugtuung begrüßt haben. Ursprünglich (unter dem Titel »Von Bach bis Wagner«) mehr Weckruf als Unterrichtsbuch, hat das Werk bei seinem ersten Erscheinen so manchem, der durch den dürftigen Schematismus unserer gangbaren Harmonielehrbücher enttäuscht worden war, den Mut wieder aufgehellt. Mir wenigstens ist mehr als ein Beispiel dafür bekannt, daß reife Musiker in gesetzten Jahren sich in Schreyer's Schule begeben haben und mit verjüngtem und vertieftem Verständnis für die Harmonik der Meister aus ihr hervorgegangen sind. Ich selbst habe das große Glück genossen, das Buch gleichsam entstehen zu sehen, auch es erproben zu dürfen, und meine Stellung dazu ist aus meinen früheren Besprechungen in der holländischen »Cäcilia« (1. Aufl.) und in dieser Zeitschrift (2. Aufl.)

bekannt[1]). Ich kann, da die jetzige Umarbeitung an Ziel und Wegen des Verf. nichts geändert hat, ein Konkurrent auch nicht auf dem Platze erschienen ist, noch heute Schreyer's Buch als das weitaus beste bezeichnen, das wir auf dem Gebiete der Harmonielehre besitzen. Es ist durchaus originell in seiner Methode und bietet den früher allgemein für spröde gehaltenen Stoff in unvergleichlich lebendiger, anregender, geistvoller Form. Dem Buche kommt zugute, daß der Verf. mit ungewöhnlicher musikalischer Begabung einen außerordentlich beweglichen Geist und eine ebenso gründliche wie umfassende Kenntnis der musikalisch-praktischen, theoretischen und allgemeinen Literatur verbindet. Die Beispiele und Analysen, die auch in der Neuauflage der Stolz des Buches sind, reichen zurück bis Cabezon und Palestrina, führen aber auch mitten hinein in die zeitgenössische Kunst, z. B. Max Reger's, und sind vorzüglich geeignet, schon in dem Novizen der Kunst den Sinn für Stil der Zeiten, Schulen und Individualitäten entwickeln zu helfen.

Ein eigentliches Handbuch für den Schüler ist Schreyer's Harmonielehre auch in der Neuauflage nicht geworden. »Doch sag ich nicht, daß das ein Fehler sei«. Die auf der besonderen Eigenart des Buches beruhenden Vorzüge bringen naturgemäß mit sich, daß es reich an Reflexionen ist, die nur in gereifter Intelligenz und praktischer musikalischer Erfahrung Resonanz finden können. Und für den Gebrauch in der Hand des Schülers fehlt es Schreyer auch an der rechten schulmeisterlichen Sorgsamkeit in der Fassung und richtigen Unterbringung von Definitionen und Erklärungen bei Einführung musikalischer Begriffe und Satzregeln. Um so vorzüglicher aber wird das Buch in der Hand einsichtiger und liebevoller Lehrer wirken, die seiner Führung das Beste verdanken werden, was ein Lehrer sich zu eigen machen kann: die Fähigkeit, seine Schüler zu freudiger Arbeit zu erziehen. Durch Schreyer's Buch (darf man ohne Übertreibung sagen) ist die Harmonielehre von der langweiligsten und geistlosesten zur interessantesten und lebendigsten musikalischen Unterrichtsdisziplin geworden.

Nur ungern erfülle ich die gegenüber einem solchen Buche leicht kleinlich wirkende Referentenpflicht, Mängel im einzelnen zu erwähnen. Als solchen betrachte ich aber die Beibehaltung der Riemann'schen »Parallelklänge« in einem System, das auf den Riemann'schen Dualismus verzichtet hat. Ich hoffe, daß dieser organische Mangel in der nächsten Auflage des Buches aus der Schreyer'schen Darstellung des Harmoniesystems verschwunden sein wird. Hat doch auch die jetzige Auflage (wohl meinem früheren Rate folgend) die Rameau-Riemann'sche »sixte ajoutée« beseitigt und die »charakteristische Dissonanz« durch das Mayrhofer'sche »charakteristische Intervall« ersetzt.

Wenn es gestattet ist, mit einem Wunsche an Verfasser und Verleger zu schließen, so sei es der, daß der neuen Auflage des Buches recht bald eine knappe, ausschließlich auf Beispiele, Aufgaben und unentbehrlichste Erklärungen beschränkte Schüler-Ausgabe folgen möge. Der bestehenden Ausgabe, die für uns Lehrer auch weiterhin der beste Begleiter sein wird, wäre bei einer Neuauflage ein gewichtiges Kapitel »Generalbaß« hinzuzufügen, mit dem Ziele, den Schüler zu einer wirklichen Generalbaßbegleitung auch im »Ernstfalle«, d. h. gegenüber einem praktischen Denkmal, zu befähigen.

Richard Münnich.

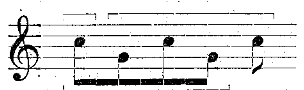
Schreyer, Johannes. Beiträge zur Bach-Kritik. Zweites Heft. 8°, 75 S. Leipzig, C. Merseburger, 1913. ℳ 1,—.

Schreyer genießt als Musiktheoretiker, wie gerade auch die vorgehende Besprechung zeigt, auch in den Kreisen ernster Musiktheoretiker einen sehr geachteten, ja bedeutenden Ruf, von Fachmusikern ist er gelegentlich sogar wie ein neuer Messias gepriesen worden. Wenn auch nicht gerade jeder Urteilsfähige diese hohe Meinung über Sch.'s Verdienste, besonders auf dem Gebiete der Harmonielehre teilt, so soll ihr doch nicht entgegengetreten werden, wenn, wie hier kurz ausgeführt werden soll, das Urteil über Sch. ls Kritiker Bachscher Werke anders lauten muß. Sch. arbeitet mit der exakten Methode des strengen Musiktheoretikers, unter dem Gesichtspunkt, daß jeder Verstoß in einer Bach zugeschriebenen Komposition gegen allgemeine Regeln des musikalischen Satzes, sowie gegen solche, die sich für Sch. aus langjährigen und in ihrer Art ernsten Studien Bach'scher Werke ergaben, einen Grund abgebe, an der Echtheit des betreffenden Werkes zu zweifeln, d. h. sie in den meisten Fällen zu verneinen. Die Methode kann auch treffliche Dienste leisten

1) Es sind unter den vom Verfasser in der jetzigen 3. Aufl. zusammengestellten Kritiken die beiden ohne Autornamen gelassenen.

und ist auch von jeher angewendet worden — erinnert sei an die Lukaspassion, der Sch. in seinen Beiträgen I nochmals eine breite, ziemlich unnötige Untersuchung gewidmet hat, — aber nicht immer mit genügender Konsequenz. Diese Konsequenz besitzt nun Sch. in höchstem Maße, er schreckt vor gar nichts zurück, und hierdurch wird sie, offen gesagt, lächerlich. Es genügt für Sch., in einer Komposition etwas seiner Theorie und seiner Auffassung Bach's Widersprechendes zu entdecken, und ohne weiteres wird das betreffende Werk für unecht erklärt, wobei dann noch diejenigen, die an der Echtheit nicht im geringsten zweifelten, als Ignoranten, Nichtskönner, Faselköpfe hingestellt werden. Es ist bezeichnend für Sch.'s Methode, daß die absolute Bedeutung eines Werkes, sein geistig-musikalischer Gehalt, ihm völlig gleichgültig ist, und so kommt es ihm nicht darauf an, Werke Bach's, denen man die größte musikalische Bedeutung beimißt, ebenso leicht preiszugeben, wie ein unbedeutendes, kleines Stück, das wirklich zu unrecht als von Bach herrührend angesehen wurde, d. h. unter seinen Werken Platz gefunden hat. Lediglich über diese »eiserne« Konsequenz von Sch.'s kritischem System möge hier kurz gehandelt werden, denn um jeden einzelnen Fall zu untersuchen, fehlt es hier an Raum wie mir die Lust und die Zeit; es ist dies eine Aufgabe der Neuen Bachgesellschaft.

Unter den Werken, die als unecht hingestellt werden, sind neben einer Reihe Orgelfugen und einigen andern Schöpfungen die beiden Konzerte für drei Klaviere als die bedeutendsten anzusehen, Werke, denen, wie man sich etwa ausdrückt, der Bach'sche Geist auf die Stirne gedrückt ist. Vor allem das *C*dur-Konzert ist eines der imposantesten, dabei scharfsinnigsten der großen Instrumentalwerke Bach's. Den ersten zwei Sätzen widmet Sch. eine ausführlichere formale Analyse, da »unerlaubte« Fortschreitungen allem nach nicht vorkommen. Diese Analyse zeigt nun einen Kenner Bach's, den man sich näher ansehen muß. Der erste Satz sei ungewöhnlich lang, 141 Takte; erster, versteckter Vorwurf. Die ersten Sätze des vierten und fünften brandenburgischen Konzerts sind sogar erheblich länger. Der Satz sei unübersichtlich gegliedert, was Sch. damit beweist, daß er den prächtig übersichtlichen Aufbau von drei Teilen zu 42, 50 und 40 Takten selbst aufzeigt. Mit dem zweiten Teil setze — was in Bach's Konzerten nie vorkomme — ein neues Thema in einer neuen Tonart (*a*moll) ein, das jedoch wieder verschwinde und im ganzen Verlauf nicht ein einziges Mal wieder angeführt werde. Von all dem ist einzig richtig, daß das Thema zunächst wirklich in *a*moll steht. Zweite Themen sind auch in Konzerten, von den Sonaten nicht zu reden, bei Bach nichts Außergewöhnliches. Ein zweites Thema in der Paralleltonart findet sich im letzten Satz des 5. brandenburgischen Konzerts; es ist aus dem ersten Thema herausgebildet, aber als zweites Thema jedem kenntlich. Auf das zweite Thema unseres Konzerts wird im Verlauf des Konzerts öfters angespielt (Takt 65—68, 128—132), wenn es auch keineswegs durchgeführt wird, was aber im allgemeinen überhaupt nicht Bach's Brauch ist, da er vor allem in der Durchführung des ersten Themas aufgeht, so verfehlt es wäre, selbst diese naheliegende Tatsache als Gesetz aufzustellen. Wer wirkliche Formstudien bei Bach getrieben hat, weiß, daß jeder Satz wieder Neues bringt, Bach in den inneren Formfragen mit einer Freiheit, d. h. einer naturmäßigen Notwendigkeit vorgeht, die eigentlich in der Geschichte instrumentaler Formen einzig dasteht. Von den weiteren Bemerkungen Sch.'s, die vor allem darauf hinzielen, daß dem Satz die thematische Entwicklung und die tonale Einheit fehle, interessiert vor allem die Behauptung: Während der Takte 100—132 schweigt das Hauptthema vollständig! Hier läßt sich auch klar ersehen, daß Sch. von der ganzen thematischen Verarbeitung des Satzes nicht das Mindeste verstanden hat. Er zeigt sich unfähig, das Thema in seine motivischen Bestandteile zu zerlegen, um sehen zu können, womit Bach überhaupt arbeitet, und wer das nicht kann, der ist in Fragen Bachscher Motivik rein verloren. Es lag in meiner Absicht, das ganz wunderbare thematische Getriebe dieses Satzes in einem Aufsatz näher darzustellen, doch muß das einer andern Gelegenheit vorbehalten bleiben. Hier nur soviel, daß vor allem das »Hauptmotiv«



mit einer einzig Bach gegebenen Mannigfaltigkeit durchgeführt wird, die zu erkennen für das motivische Verständnis des Satzes Grundbedingung ist. Gerade auch in den beanstandeten »themenlosen« Takten spielt die Durchführung des Motivs eine Hauptrolle, Sch.'s Urteil

ist völlig aus der Luft gegriffen, abgesehen davon, daß in den Takten 120—122 das Hauptmotiv auch in der Originalgestalt erscheint und in dieser von jedem aufmerksamen Dilettanten erkannt werden kann. Zum mindesten eine äußere Pünktlichkeit dürfte man verlangen.

Wer mit diesen Proben Sch.'scher Bachkenntnis noch nicht genug hat, sei auf seine Kritik des zweiten Satzes verwiesen. Über diesen gesteht Sch., daß die Faktur Züge aufweise, die von Bach's Art abstechen. »Es fehlt ein wirkliches Hauptthema. An seine Stelle tritt eine Buntheit von Motiven, von denen aber kein einziges verarbeitet wird. Obschon Moll vorherrscht, wird schon im 9. Takt das erste Thema in Dur gebracht. Auch das zweite Thema ist auffälligerweise in Dur gehalten«, usw. Das Unzulängliche wird hier wirklich Ereignis. Der ganze Satz ist nichts mehr und nichts weniger als eine Art Chaconne, oder besser eine Phantasie über einen über dreißigmal gebrachten *Basso ostinato* von derart charakteristischem Gepräge, daß ihn jeder hören oder sehen muß, der bei einem Tonstücke nicht nur auf die »Melodie«, d. h. die Oberstimmen, acht gibt. Jede weitere Bemerkung sei unterlassen, eine groteskere Verkennung eines musikalischen Satzes mag man suchen. Wem etwas derartiges passieren kann — man sehe sich die Partitur an —, kann wohl mit den Augen nach verbotenen Fortschreitungen in Kompositionen fahnden, als künstlerischen Kritiker Bach's darf man ihn ablehnen. Der letzte, großartige Satz erhält keine Bemerkung; er fällt dem Urteilsspruch: Mitgegangen, mitgehangen anheim.

Noch leichter macht es sich Sch. mit dem dämonischen *d*moll-Konzert. Er arbeitet hier wie auch anderwärts unter anderem mit ganz subjektiven Werturteilen; die Themen des letzten Satzes erscheinen ihm kurzatmig und banal. Wendete man diese Methode der Kritik, die Sch. den bedeutendsten Werken gegenüber für angemessen hält, seiner Schrift gegenüber an, so wäre man mit ihr zur Hauptsache ohne weiteres fertig.

Von den Orgelwerken werden teilweise die wertvollsten Fugen wegen »Formfehler« für unecht erklärt, so allein aus dem zweiten Band der Peters-Ausgabe Nr. 1 (*C*dur), Nr. 2 (*G*dur), Nr. 3 (*A*dur) und Nr. 5 (*f*moll), Orgelfugen, auf die sich Bach's Größe als Orgelkomponist teilweise überhaupt stützt. Ich wundere mich einzig, warum dann manche der anderen, wertvollsten Fugen von Bach sein sollen, denn »willkürliche Behandlungen des Themas« findet man in manchen Orgelfugen, wie denn diese Kunstwerke nicht für lächerlich kleinliche Schulmeistergehirne bestimmt sind. Warum z. B. die berühmte *a*moll-Fuge von Bach sein soll, ist gar nicht einzusehen. Unter den Kammermusikwerken fällt u. a. die wunderbare Flötensonate in *h*moll einem noch zu entdeckenden Komponisten von der Größe und dem Gefühl eines J. S. Bach zu usw. Was Sch. schließlich über Vivaldi als Komponisten sagt, quittiert man mit Lächeln; es ist ein reiner Don Quixote-Angriff. Hat man doch bei dieser Schrift öfters das Gefühl, als forderte ihr Verfasser sein Publikum heraus, um zu sehen, wie viel es sich bieten läßt.

Zum Schluß: Als künstlerischen Kritiker wird man Sch. ablehnen müssen, da er sich, wie besonders das Beispiel mit dem *C*dur-Konzert zeigt, zu starke Blößen bei Betrachtung Bach'scher Werke gibt, als daß man seinem Urteil in künstlerischer Beziehung einen tatsächlichen Wert beimessen könnte. Es gibt nun einmal Grenzen, wo sich die Geister scheiden. Hingegen wird man Sch.'s Vorgehen, grobe Verstöße gegen den reinen Satz stärker zum Ausgangspunkte der Kritik zu nehmen, als es bis dahin noch geschehen ist, als ein Verdienst ansehen wollen, selbst wenn man zu dem Schlusse kommen dürfte, daß kaum ein einziges Werk, dessen künstlerische Bedeutung ohne weiteres für Bach zu sprechen scheint, aus der Reihe der echten Werke Bach's herausgestoßen wird. A. H.

Velden, Johs. Musikalische Kulturfragen. 8°. Berlin-Schöneberg, Protestantischer Schriftenvertrieb, 1912. *M* —,30.

Eine gutgemeinte Schrift, deren Wert in der praktischen Organisation planvoller Volkskonzerte besteht.

Wagner, Peter. Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft. Zweiter Teil: Neumenkunde, Paläographie des liturgischen Gesanges. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. 8°, XVI u. 505 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. *M* 12,—.

Verdiente bereits die erste Auflage von Peter Wagner's »Neumenkunde« alle Anerkennung, so ist die zweite in vielen Beziehungen als mustergültig hinzustellen. Klar und übersichtlich baut sich das Werk auf. Der alte Rahmen hat eine wesentliche Erweiterung erfahren. Die neuen Forschungen eines Thibaut, Fleischer, Gastoué, Riemann, welche unsere Erkenntnis des Ursprungs der

Neumen und der Entwicklung der byzantinischen Notenschrift wesentlich förderten, sind hier einbezogen und selbständig verarbeitet worden. Auch die Ergebnisse der O. v. Riesemann'schen Studie, welche zum ersten Male den germanischen Ländern das Wesen der russischen Notationen nahe brachte, hat Verwendung gefunden. Alles ist organisch dem alten Arbeitsplane eingegliedert, in dem auch, gestützt auf die Publikationen von Molitor, Riemann u. a. ein Kapitel über die ersten Choraldrucke Platz gefunden hat. Besondere Bedeutung gewinnt die Neuauflage aber mit den Kapiteln über die Rhythmik der Neumen, die vom historischen, systematischen und kritischen Standpunkte aus beleuchtet wird. Offen bekennt sich der Verfasser als Mensuralist. Historische Belege wie Verse Alcuin's an Karl den Großen, der von Wagner veröffentlichte *Anonymus Vaticanus*, Zeugnisse der Scholien zur *Musica enchiriadis*, des Guido und anderer mehr zwingen ihn zur Annahme des rhythmischen, aber nicht taktischen Chorals. Grundelemente der Neumation sind die virga recta und iacens (▀| und ▀) für einen langen und Punkt wie Haken für einen kurzen Ton. Das Wirken dieser Grundformen in den zusammengesetzten Figuren, den eigentlichen Neumen, wird eingehend und, abgesehen von den Formen flexa, torculus und porrectus, bei deren Ausdeutung dem Verf. selbst leise Zweifel kommen, auch einleuchtend dargelegt. Text wie Faksimilien verbinden sich zu großer Anschaulichkeit, so daß selbst der Laie einen klaren Einblick in das Schriftwesen des gregorianischen Chorales erhält. Für den sauberen Druck von Text und Faksimilien und die gediegene Ausstattung des Bandes verdient das Verlagshaus Dank. Einen Fehler, der seiner Sorgfalt entgangen ist, bittet mich der Verfasser zu verbessern: Auf S. 410 ist der Name Gauthier in Gontier zu ändern. J. W.

Weweler, Aug. Ave musica! Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen. In »Deutsche Musikbücherei«. 8⁰, 135 S. Regensburg, G. Bosse, 1913. ℳ 2,—.

Wolzogen, Hans v. Kunst und Kirche. Offener Brief an Houston Stew. Chamberlain. Leipzig, Xenien-Verlag, 1913 ℳ —,50.

Buchhändler-Kataloge.

C. G. **Boerner**, Leipzig, Universitätsstr. 26. Auktion CXIV. Kostbare Musikbücher. Katalog einer wertvollen Bibliothek von Musikbüchern des 15. bis 18. Jahrh. 624 Nr. Die Sammlung enthält sehr bedeutende, seltene Werke, sowohl Musikalien, wie Bücher. Der Katalog ist sehr schön ausgestattet. Die Versteigerung findet am 2. u. 3. April statt, Besichtigung an den zwei Tagen vorher.

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Mitteilungen Nr. 111. Februar 1913. Diese enthalten manches Wichtige, worüber man auch die »Notizen« in diesem Heft vergleiche. Angekündigt werden: Ausgewählte Ballette Stuttgarter Meister in den deutschen Denkmälern, hrsg. von H. Abert, Gesänge von Frauenlob, Reimmar von Zweter u. Alexander in den österreichischen Denkmälern, hrsg. von H. Rietsch.

L. **Liepmannssohn**, Berlin SW. 11, Bernburgerstr. 14. Katalog 183. Musikalische Seltenheiten nebst einer kostbaren Sammlung von Tabulaturen. — 260 Nr. Schöner, illustrierter Katalog. — Ferner: Catalogue de musique religieuse ancienne et moderne musique vocale, vieilles cantates éditions originales, romances, mélodies collections, recueils (902 Nr.).

Dr. Révész's Tonqualität.

Obgleich zwischen meiner Signalisierung bzw. kategorischen Ablehnung von Dr. Géza Révész's »Qualität« des Tones als einer von der »Höhe« desselben verschiedenen Eigenschaft (in Nr. 8 des vorigen Jahrgangs d. Ztschr.) und Révész's Erwiderung (in Nr. 3 d. Jhrgs.) neun Monate liegen, so darf ich doch wohl annehmen, daß so ziemlich alle Leser der letzteren in der Lage sind, die erstere daneben zu legen und sie zugleich als Erwiderung auf die Erwiderung zu betrachten Da Herr Dr. R. keinerlei neues Geschütz zur Verteidigung seiner Position aufgefahren hat, so habe ich meinen dortigen Ausführungen kaum etwas hinzuzufügen. Von Interesse ist aber das Eingeständnis Dr. Révész's, daß er sich mit der Frage

»ob durch das absolute Gehör Kommaunterschiede zu erkennen sind«, sich überhaupt nicht befaßt habe. Mir ist ein frappanter Fall stark ausgebildeten absoluten Ohrs bei einem achtjährigen Knaben aus meiner Wiesbadener Konservatoriumspraxis erinnerlich, der hier wohl zur Belehrung eingeschaltet werden darf. Bei der ersten Prüfung seines absoluten Ohrs durch Anschlagen eines Tones mittlerer Lage auf einem alten, zu tief stehenden Klavier erklärte der kleine Biebricher kurzweg: »Den Ton gibts nicht!« Das Beispiel genügt, zu erweisen, daß das absolute Ohr in extremer Schärfe dem Musiker sogar Qualen bereiten kann. Auch sind mir Fälle völligen Versagens für jede höhere musikalische Kultur bei Vorhandensein solches prononzierten absoluten Gehörs vorgekommen. Unverständlich ist mir, wie R. ablehnen kann, daß Stumpf's Versuch (1898), durch Erweiterung des Tonbegriffs mittels Einbeziehung der Oktaven das Oktavenproblem zu lösen, implicite die Identität der »musikalischen Qualität« der Oktavtöne bedeutet. Freilich habe ich bereits 1877 dieselbe Erweiterung ausgesprochen. Meine Ablehnung der Révész'schen Idee einer besonderen »musikalischen Qualität« des Tones neben der Tonhöhe habe ich zwar bereits in meinem ersten Artikel durch Hinweis auf meine »Elemente der musikalischen Ästhetik« (S. 96: »Relativität der Tonhöhenqualität«) und des Aristoxenos Unterscheidung des συνεχές und ἑξῆς und auch durch die Bezugnahme auf die bekannte Unterscheidung des absoluten und des relativen Ohrs (Tonhöhenbewußtsein und Intervallurteil) hinlänglich begründet; da aber das alles Dinge sind, die nach Herrn Dr. R.'s Meinung »mit seinen Anschauungen in keiner Beziehung stehen«, so sei doch noch eben kurz und bündig gesagt, daß die einzelne Tonhöhe mit dem Moment, wo sie aus der kontinuierlichen Tonhöhenveränderung (dem συνεχές) heraustritt, als fixierter Einzelton eben ihre Beziehbarkeit auf andere fixierte Töne (die Relativität der Tonhöhenqualität) erlangt, womit der Ausgangspunkt der Harmonie im antiken Sinne (Skala, ἑξῆς) wie im neuzeitlichen Sinne (Akkord) gegeben ist. Der Einzelton hat doch ganz gewiß keine besondere Eigenschaft dadurch, daß er *gis* oder *e* ist (das wird er doch erst in der Notierung, im Rahmen eines entwickelten Musiksystems), sondern die Fähigkeit, diese oder jene Stufe einer Skala oder aber Prim, Terz, Quint oder auch dissonierendes Element eines Akkords zu werden, hängt lediglich an der Konstanz seiner Höhe. Ich vermisse auch bei R. durchaus jede Auseinandersetzung mit dem Problem der Stimmungshöhe (Kammerton, pitch); sonst hätte er doch bemerken müssen, daß das, was er »Qualität« des einzelnen Tones nennt (S. 131, die Fähigkeit, mit andern eine Oktave, Quinte usw. zu bilden), mit jeder Verschiebung der effektiven Stimmungshöhe anderen Tonhöhen zukommt, also doch tatsächlich eben allein von der Tonhöhe abhängt und wirklich mit ihr identisch ist.

Ich kann daher nur wiederholen, daß die Révész'sche Neuaufstellung einer höchst unklaren Vermengung von Begriffen der elementaren Tonpsychologie mit solchen entwickelten musikalischen Vorstellens die Entstehung verdankt.

Die Ironie Révész's gegenüber meiner Beiseiteschiebung der pathologischen Erscheinungen auf dem Hörgebiete ist ganz und gar nicht am Platze. Wenn für einen Musiker korrekt intonierte Tonfolgen oder Zusammenklänge zufolge von Erkrankung von Teilen des Hörapparates falsch klingen, so beweist das eben nur, daß die Umsetzung der Schallbewegungen in Hirnschwingungen (oder was es sonst sein mag) nicht mehr normal vor sich geht. Daß dabei die Tonhöhen richtig und nur die »Tonqualitäten« falsch reproduziert würden, ist eine Behauptung, für die jede Unterlage fehlt.

Was R. »regionäres absolutes Gehör« nennt, das ungefähre Erkennen der Lage eines Tones im Gesamttongebiete, ist nicht eine Zwischenstufe zwischen Fehlen und Vorhandensein des absoluten Tonbewußtseins, sondern vielmehr selbst die niedrigste Stufe der Unterscheidung von Tonhöhenqualitäten, die allen nicht tauben Menschen eigen ist, ohne die auch schon der Tonfall der Sprache unverständlich sein würde.

Durchaus einverstanden bin ich mit R. darin, daß auch einfache (obertonfreie)

Töne bezüglich ihrer Tonhöhendistanzen (Intervalle) bestimmt beurteilt werden können; nicht die Ähnlichkeit durch gemeinsame Obertöne bedingt ihre Vereinbarkeit, sondern die Kommensurabilität ihrer Verlaufsbedingungen, die Relativität der Tonhöhenqualität, die eben nur durch die Kombination in die Erscheinung tritt und unmöglich als Grundlage für die Aufstellung einer besonderen Qualität des Einzeltones dienen kann, da doch eben die Tonhöhe selbst in diesen Verlaufsbedingungen (Schwingungsdauer) ihr Wesen hat.

Der seltsame Zwiespalt der Meinungen über die Größe der Distanzempfindungen von Intervallen tiefer Lage erklärt sich wohl höchst einfach damit, daß die gewaltigen Unterschiede der Wellendimensionen tiefer Töne den Abstand vergrößern, die geringe Differenz der relativen Schwingungszahlen aber den Abstand verkleinert. Bei weitem die Mehrheit der Urteile dürfte aber wohl dem ersteren Einflusse unterliegen, trotz Stumpf.

Hugo Riemann.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Landessektionen.

Paris.

Le Comité de la Section de Paris est composé de la façon suivante depuis l'Assemblée Générale de Novembre dernier:—M. J. Ecorcheville, Président (Vorsitzender); M. L. de La Laurencie, Vice-Président; M. J. Chantavoine, Secrétaire Général; M. Ch. Mutin, Trésorier; MM. A. Boschot, L. Laloy, P. Landormy, J.-G. Prod'homme et H. Quittard, membres.

Le Bureau d'Administration, Section de Paris, se trouve maintenant 29 rue La Boëtie, Paris.

Der Vorstand der Internationalen Musikgesellschaft.

Section, United States of America.

In recent years, the Annual Meetings of this Section have been held in connection with those of the Music Teachers' National Association, in which most of the I.M.G. members are also enrolled. This arrangement has many advantages, not the least of which is the opportunity for publication of papers by the Proceedings of the M.T.N.A. Attention of I.M.G. members in other countries is called to this annual publication as furnishing the only convenient means of keeping in touch with American progress in the theoretical and practical phases of the art.

This year, instead of restricting to I.M.G. members the hearing of the papers, an "open meeting" was held on the afternoon on January 1, 1913. The place was the Main Building of Vassar College, Poughkeepsie, New York. Fritz Krull of Indianapolis, Indiana, gave "A Contribution to the Theories for the Fixing of the Intervals of the Major Scale". His opinion was that, however much scientific experimentation may have had to do with the matter, purely practical considerations were probably dominant; and he believed that the natural tones of horn and trumpet were important in fixing the scale as it came finally to be used in modern tonality. He also showed, in an interesting and at least plausible way, that similar influences were at work even in the determination of the tones of the old modes. Then followed a paper by Charles H. Mills, of the University of Illinois, Urbana, Illinois, on "The History of Degrees in Music". The speaker, an Englishman by birth, gave details as to the requirements for degrees in England and Scotland, and caused some surprise by the statement that, at the University of Edinburgh, the requirements for the Doctorate were recognized, by the authorities of the University itself, as practically impossible to meet. He also spoke of various requirements at American universities, expressing the opinion that musical degrees, as now bestowed, were not greatly prized, and also that conditions favorable to really valuable degrees were not likely to be established here. The degree of Ph. D., already given here in rare cases for work in music, seemed destined to remain the "standard" degree. The third paper, by Leo R. Lewis of Tufts College,

Massachusetts, had for its subject "The Possibilities of Thematic Indexing". The speaker gave an account of a thematic index he had devised in 1903, with the aid of which he had already catalogued about 80,000 melodies (including, of course, many duplicates). He recommended the application of the method to as much as possible of the music extant, in order that the work of research might be facilitated. Incidentally, such an index would have much practical and commercial value in tracing publications and in detecting piracy.

As indicated above, the full text of all the papers is given in the Proceedings of the M.T.N.A. for 1912 (Editorial Office, 86 Gillett Street, Hartford, Connecticut, U.S.A.).

Later in the same afternoon, the members met at the home of Professor George C. Gow. Seventeen were present. President Pratt read a report of the activities of the past year, showing good progress toward the larger life of the Section outlined in his address of last year. Practical reasons were given by several members for the postponement of the establishment of the Local Groups which had been projected in the eastern states. Everyone present found occasion for some degree of satisfaction in what had already been accomplished and in the prospects of effective work in the future.

The officers of the past year were re-elected, as follows: President, Professor Waldo S. Pratt; Vice-President, Dean P. C. Lutkin; Secretary, Professor Leo R. Lewis; Financial Secretary, Professor Rossetter G. Cole; Treasurers, Breitkopf & Härtel; Member-at-large of Executive Committee, Professor George C. Gow.

The Secretary was instructed to send to former President A. A. Stanley a telegram of greeting, also expressing regret at his absence from the meeting.

After the business meeting, Professor Gow became, temporarily and agreeably, the presiding officer at supper, and adjournment was postponed until imperatively demanded by the pressure of the evening's general engagements.

Tufts College, Massachusetts. **Leo R. Lewis.**

Ortsgruppen.

Berlin.

Am 11. Januar sprach Herr Albert Friedenthal über »die Musik der Kreolen Amerikas«. Der Vortragende, der als Pianist seit langen Jahren auf seinen Kunstreisen der volkstümlichen Musik aller Länder ein reges Interesse entgegengebracht und so auch die Musik der Kreolen in Mexiko, Zentralamerika, Westindien und Südamerika kennen und schätzen gelernt hat, zeichnet mit wenigen, aber charakteristischen Strichen die Musik jenes aus der Mischung von Spaniern und Indianern entstandenen Volkes. Er betont ihre schöne Melodik und eigenartige Rhythmik und vertritt ihre Selbständigkeit, wenn sie auch in der Melodiebildung sich an die Spanier und in der Rhythmik an die afrikanischen Neger (Habanera-Rhythmus) angelehnt habe. Tanz und Lied sind bei den Kreolen unlöslich miteinander verknüpft. Die Haupttypen der in den einzelnen kreolischen Ländern heimischen Lieder und Tänze werden von ihm skizziert. In Mexiko lernen wir den *Butaquito* und die *Habanera*, im westindischen Archipel neben der Habanera die besonders typischen Volkslieder, die *Puntos guajiros* und die Perle unter den Liedern Haitis, die um 1878 komponierte *Choucoune* kennen. Aus Venezuela ziehen die *Paloma blanca*, die *Perica* und zwei Llaneros *Bogando a la luz* und *La Palomita* an uns vorüber. Aus den Kordilleren-Ländern fesseln die *Tristes* oder *Yarawis* die Aufmerksamkeit, Lieder, in denen die auf Leitern wie *c es g h c* oder *c d e g a c* aufgebaute Musik der Quichoa-Indianer einen Einfluß ausgeübt haben soll. Es erklingen »El Masalla«, »El Llanto«, »Donde vas«, »A dios« und »En frondoso«. Diesen schwermütigen Liedern stellt Redner in dem glücklichen Chile das fröhliche Tanzlied der *Zamacueca* gegenüber; ein Beispiel aus älterer Zeit mit seinen verschiedenen gegeneinander gesetzten Rhythmen erregt besonderes Interesse. Auch die Tristes Laplata's werden vor dem Hörer lebendig.

Aus Argentinien erklingen eines der ältesten Lieder »Vidalitá« und »La Trigueña«. Der Rundgang durch die kreolischen Länder schließt mit der Erläuterung der Modinhas, in denen der afrikanische Einfluß in der Rhythmik unverkennbar sein soll. Es werden vorgelegt »Eu vi Amor« und der von Francisca Gonzaga komponierte »Menina faceira«. Die Ausführung der Gesänge durch die Damen Adelheid Pickert, Julie de Stuers, Hedwig Sevcik und Maria Fuchs, unterstützt vom Redner am Klavier, verdiente alles Lob und reichen Dank, und auch der aus reicher Erfahrung geschöpfte Vortrag hätte einen ungetrübten Eindruck hervorgerufen, wenn sich Herr Fr. der Ausfälle auf die Musikwissenschaft enthalten hätte. Peinlich berührten vor allem die wenig sachlichen Wendungen gegen den Gebrauch des Phonographen. Wissen wir doch, daß wir bei dem Studium der Musik exotischer Völker der Phonogramme gar nicht entraten können, und haben doch die auf das Phonogramm gegründeten feinsinnigen Untersuchungsmethoden, wie sie namentlich in Berlin und Wien ausgebaut worden sind, abgesehen von vielen namhaften Studien, schon so herrliche Ergebnisse gezeitigt, wie Carl Stumpf's Buch über »die Anfänge der Musik«. Drastische Beispiele für die Unzulänglichkeit des Phonogramms, welche ein Referent aus dem Vortrage entnommen haben will, können schon deshalb nicht gegeben worden sein, weil ja gar kein Phonograph zur Stelle war.

Am 11. Februar stellte sich Herr Kapellmeister Iwan Fröbe mit seinem »Neuen Berliner Tonkünstlerinnen-Orchester« in liebenswürdigster Weise der Ortsgruppe zur Verfügung, um in der aktuellen Frage, ob bei Aufführung alter Musik als Continuo-Instrument das Cembalo oder das moderne Klavier zu wählen sei, aufklärend zu wirken. Die Veranstaltung fand im Theatersaal der Kgl. Hochschule statt. Alte Cembali waren in dankenswerter Weise von Herrn Kommerzienrat George Steingraeber aus seiner reichen Instrumentensammlung zur Verfügung gestellt worden. Den Continuo-Part hatten die Herren Prof. Dr. Max Seiffert und Max Schneider übernommen. Es wurden aufgeführt:

1. Händel: Concerto grosso op. 6, 2 (*F* Dur).
2. Tunder: Ach Herr, laß deine lieben Engelein, Solokantate.
3. J. S. Bach: Brandenburgisches Concert No. 6 (*B* Dur).

Die Wiedergabe dieser Werke in verschiedener Besetzung und in doppelter Vorführung, bald mit Cembalo, bald mit modernem Flügel, ergab beachtenswertes Beobachtungsmaterial zur Beurteilung der Frage. Allen, die diese Veranstaltung ermöglichten, wurde herzlicher Dank zuteil, besonders Frl. Margarete Bergh-Steingraeber für Ausführung der Tunder'schen Kantate.

Die Sitzung vom 26. Februar brachte Vorträge von Dr. Hermann Springer und Dr. Hans Joachim Moser. Herr Dr. Springer berichtete in anziehender Weise über eine in seinem Besitze befindliche handschriftliche Opernpartitur ohne Titel und Verfasserangabe. Er stellt sie als eine Komposition der *Clemenza di Tito* des Metastasio fest und erweist durch den Vergleich mit einzelnen in der Kgl. Bibliothek Berlin vorhandenen Arien und mit Autographen, daß es sich um die Originalpartitur jener verschollenen, 1760 in Venedig aufgeführten Titus-Oper Giuseppe Scarlatti's handelt. Trefflich charakterisiert er mit wenigen Worten die musikalische Faktur des Werkes, das durch die Weichheit der Linie schon seine Zugehörigkeit zur zweiten neapolitanischen Schule bekundet, und weist besonders auf die dramatische Bedeutung der Rezitative hin. Unter den vielen Titus-Opern, die von Caldara bis Mozart hin abgefaßt worden sind, räumt er dem Werke einen besonderen Platz ein. Die Proben, welche er zur Vertiefung des Eindruckes am Schlusse darbot, erwiesen, daß es sich in der Tat um ein Werk handelt, das wohl verdient, der Vergessenheit, der italienische Opern bis zum 19. Jahrhundert meist schnell anheim fielen, entrissen zu werden. Frl. Tilly Tibo brachte mit ihrer wohlgebildeten Stimme die dargebotenen Gesänge unter Leitung von Herrn Max Schneider und unter Begleitung der »Berliner Kammermusikvereinigung« (Herr Joh. Velden) zu trefflicher Wirkung. Allen wurde der herzlichste Dank des Vorstandes zuteil.

Der sich anschließende Vortrag von Dr. Hans Joachim Moser über »die Entstehung des Dur-Gedankens« brachte eine solche Fülle wichtiger Beobachtungen und beachtenswerter Überlegungen, daß der Wunsch rege wurde, dieses Thema zum Gegenstand eines besonderen Diskussionsabends zu machen. Über den Inhalt soll daher erst zur Zeit berichtet werden. Hier sei nur bemerkt, daß Moser seine Schlüsse aus theoretischen Überlegungen, historischen Zeugnissen und praktischen Belegen zog. Auch seine Ausführungen ernteten reiches Lob.

Johannes Wolf.

Dresden.

Donnerstag, den 20. Februar widmete unsere Ortsgruppe einen Abend dem jungen Wagner. Herr Emil Klinger trug die *fis*moll-Ballade vor (von etwa 1832), ein jugendlich schwaches Werk, das einen überdehnten mozartischen Rahmen mit vielen kurzen Perioden romantischer Motive, beethovenscher Manier und persönlicher Vorklänge ausfüllt; Herr Prof. Mann sang zwei der Pariser Lieder (Die Rose, Erwartung) und Herr Dr. Günther französisch die Heine gewidmeten beiden Grenadiere. Herr Staatsanwalt G. von Ehrenstein beantwortete die Frage: »Wie stellen wir uns zu Wagner's Rienzi?« zunächst allgemein dahin, daß die immer noch herrschende, sich auf einen bekannten Ausspruch Wagner's berufende Ansicht, daß der eigentliche Wagner erst mit dem Holländer beginne, keinen Anspruch auf Geltung mehr machen könne, nachdem eine Reihe neuerer Forscher den großen dramatischen Gehalt sowie die Anfänge leitmotivischer Arbeit in diesem Werke ans Licht gestellt haben. Auf Grund mehrjähriger Studien gab er dann eingehende Mitteilungen über die Textform- und Bühnengeschichte des Werkes, den Artikel Mehler's (Musik, Februar 1913), der zum Teil auf Ehrenstein's Forschung beruht, ergänzend und berichtigend, und schloß mit der Forderung, daß die Dresdner Hofoper, an der Rienzi einst erschienen sei, dieses Werk in einer dramaturgisch besseren Form als bisher gebe, möglichst im Anschluß an die Bayreuther Ausgabe von 1898, mit Weglassung lieber des Balletts als der Pantomime.

R. Wustmann.

Jena.

Am Dienstag, den 28. Januar veranstaltete unsere Ortsgruppe mit dem Collegium musicum einen Vortragsabend, der die Söhne Johann Sebastian Bach's zum Gegenstand hatte. In einem einleitenden Vortrag skizzierte der Vorsitzende Prof. Fritz Stein kurz die Familiengeschichte des Hauses Bach und charakterisierte dann die drei musikalisch bedeutendsten Söhne des Meisters, den genialen, aber leider haltlosen und verkommenen Wilhelm Friedemann, den gebildeten, durch die Schule der Franzosen gegangenen, die neuen Wege der Sonate für die großen Wiener Meister bahnenden Philipp Emanuel und den in Italien vorgebildeten, dann in London wirkenden, sehr eigenartigen und noch viel zu wenig gewürdigten Johann Christian. Dann wurden vorgetragen: das *G*dur-Trio von Philipp Emanuel, das Klavierkonzert in *C*dur, und die nach den in London bewahrten Orchesterstimmen von Fritz Stein bearbeitete *B*dur-Sinfonie von Johann Christian und das *B*dur-Trio von Wilhelm Friedemann. — Dem am Donnerstag, den 27. Februar veranstalteten humoristischen Musikabend im Kostüm, an dem Mozart's Bauernsinfonie, zwei humoristische Terzette desselben Meisters, Cornelius' Terzett »Der Tod des Verräters«, lustige Lieder zur Laute (vorgetragen von Prof. Meyer-Steineg) und Haydn's Abschiedssinfonie aufgeführt wurden, konnte der unterzeichnete Referent leider nur in der Hauptprobe beiwohnen. **Albert Leitzmann.**

Neue Mitglieder.

Max Brauer, Hofkirchenmusikdirektor, Karlsruhe i. B.
Cand. phil. **Walter Lott**, Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstr. 114, Gh. II.
Dott. Prof. **Guiseppe Radiciotti**, R°. Liceo di Tivoli (pr. Roma).
Dr. **Robert Siebeck**, Leipzig-Plagwitz, Ernst Meystr. 19.
Gottfried Zaun, Köln, Görresstr. 16.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Georg Kaiser**, Dresden-A., jetzt: Walderseeplatz 4 II.
Dr. **Arnold Schering**, Leipzig, jetzt: Kantstr. 30.
Dr. **Hans Volkmann**, Dresden-N., jetzt: Antonstr. 3 II.
Organist **Patrik Vretblad**, Stockholm, Karlavägen 36 IV.

Ausgegeben Mitte März 1913.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
English Editor: Dr. Charles Maclean.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 7. Vierzehnter Jahrgang. **1913.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Ortsgruppe Berlin.

In der Zeitschrift der I.M.G., Jahrg. XIII, S. 81 wurde im Dezember 1911 bekannt gegeben, daß gewisse Publikationen mit Genehmigung des Vorstandes der I.M.G. von der Ortsgruppe Berlin herausgegeben werden sollen. Ferner wird hiermit angekündigt, daß als erstes Werk nun erschienen ist: Diego Ortiz. Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones. Roma 1553. Herausgegeben von Max Schneider. Berlin, Kommissionsverlag Leo Liepmannssohn. Antiquariat. 1913. Auflage: 250 Exemplare. 10 Vorzugsexemplare à ℳ 25,—, 240 gewöhnliche Exemplare à ℳ 12,— (Mitglieder der Ortsgruppe 20%).
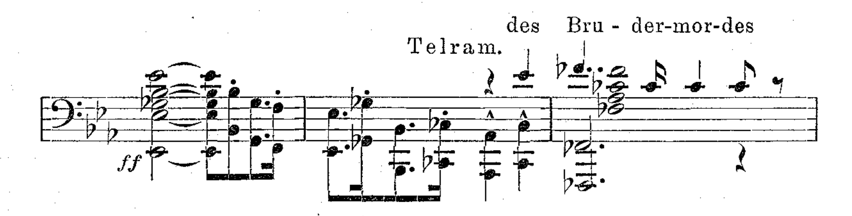
Im Auftrage des Präsidiums-Vorstandes.

Redaktioneller Teil.

Der Charakter der Akkorde bei Wagner.
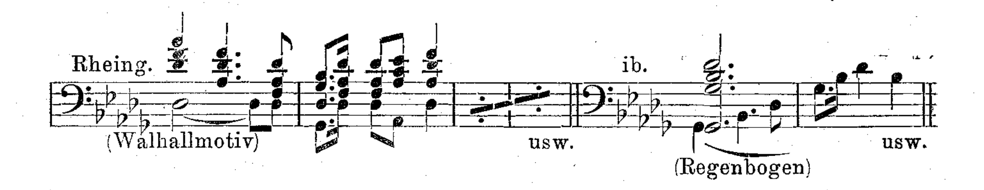
»Der Durakkord . . . ist ein Zusammenklang von kräftigem, heiterem, hellem Charakter. Der Mollakkord . . . ist ein Zusammenklang von weichem, dunkelem, melancholischem Charakter. Moritz Hauptmann vergleicht den Durakkord dem aufstrebenden Lebensbaume, den Mollakkord den herabhängenden Zweigen der Trauerweide« — also lesen wir in Hugo Riemann's »Elementar-Schulbuch der Harmonielehre« S. 9. Der Durakkord ist zweifellos der Ausdruck der Kraft, der Macht, des Mannes,

des Herrschers, der Reinheit, des Lichts. Daß die »Kraft« dieses Akkordes in hoher Lage Einbuße erleidet, bedarf kaum der Erwähnung; ähnliches gilt für alle anderen Akkorde: in der Tiefe nimmt die Gewalt, das Furchterregende eines Akkordes zu, in der Höhe werden die Klänge leichter, luftiger, lichtvoller, ungefährlicher. Erwähnt sei auch, daß es nicht gleichgültig ist, ob in einem Akkorde als Oberstimme die feste Prim, die weichere Terz oder die unentschiedene Quinte erscheint; doch kann ich auf derartige feinere Unterschiede und kleine Verschiebungen im Charakter eines Akkordes, um meine Darstellung nicht zu breit werden zu lassen, nicht näher eingehen. Auf den »Charakter der Tonarten« Schwörende werden noch weitere Unterschiede aufspüren, dem *E*dur-Dreiklang einen anderen Charakter als dem *Es*dur-Dreiklang zubilligen. Ich selbst stehe diesem Glauben fragend gegenüber (das »Warum« habe ich anderenorts in Arbeiten über den »Charakter der Tonarten« beantwortet). Mit größerer Berechtigung ließe sich aber von der Veränderung des Charakters eines Akkordes durch einen unmittelbar vorhergehenden, fernliegenden, fremden Akkord sprechen. Im ersten Akt des »Lohengrin« unterstützt Wagner ganz »gegen die Regel« das furchtbare Wort »Brudermord« durch einen Durakkord, dem aber Mollcharakter anzuhaften scheint; schuld an dieser Gehörtäuschung ist die unheimliche, gewaltsame Akkord-Folge: *es*moll-*Fes*dur!



Aber auch diesen »Seitenpfad« kann ich hier nicht weiter verfolgen.

Von der Macht und Hoheit des Durakkordes gibt das Walhallmotiv beredte Kunde, es verwendet in seinem Hauptteil nur große Dreiklänge. Das Gewaltige des Regenbogens zeigt ein lang ausgesponnener *Ges*dur-Dreiklang. Die Urkraft des Rheines schildert der 136 Takte hindurch erklingende *Es*dur-Akkord im »Rheingold«. Der Sonnenaufgang im zweiten Akt des »Lohengrin« vollzieht sich während des über 29 Takte sich ausbreitenden *D*dur-Akkordes; in ähnlicher Weise nutzt Wagner im »Rheingold« beim Erstrahlen des Goldes den *G*dur-Akkord aus. Den »reinen« Akkord, den Licht-Akkord, vermissen wir nicht im »Parsifal« bei den Worten: »ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk«. Dem Glaubensmotiv in demselben Werke ziemen kraftvolle, reine Akkorde. (Weitere Notenbeispiele gebe ich ohne Kommentar.)



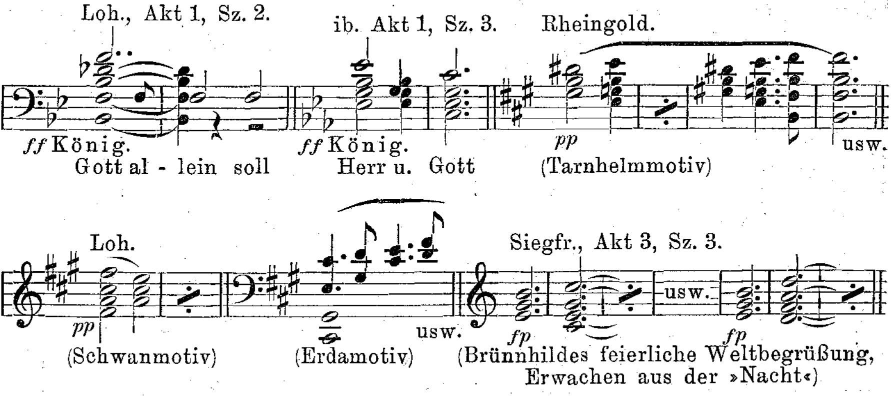
Lohengrin. (Sonnenaufgang) usw. — Parsifal, Akt 1. Amf. usw. Ein Lichtstrahl senkt sich auf das heil. Werk

ib. (Glaubensmotiv) — Loh., Akt 2, Sz. 1. Telr. Got-tes Kraft! — ib., Akt 1, Sz. 3. Loh. z. König. groß__ dein Name

Pars., Akt 1. des siegreichsten Geschlechtes — Die beiden Grenadiere. *ff* der Kaiser, — Rheing., Sz. 3. Alberich. *ff* gehorcht d. Ringes Herrn!

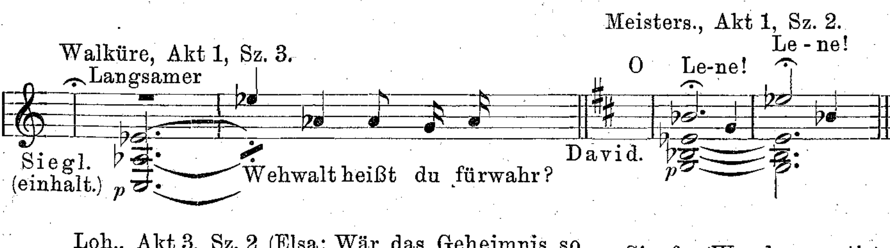
Siegfr., Akt 3, Sz. 1. Wanderer. *ff* Weißt du, was Wotan will? — ib. Akt 1, Sz. 1. Siegfr. *f* Still mit dem al-ten Starenlied!
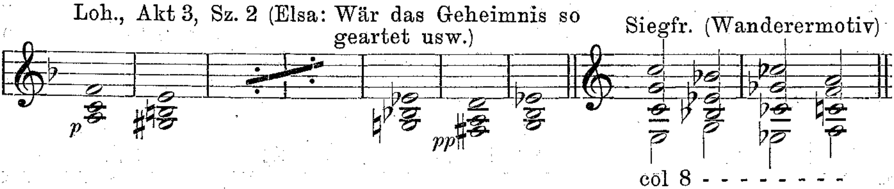
Der Mollakkord dient feierlichen, geheimnisvollen, nächtlichen, düsteren Stimmungen. Er ist dem Wesen Gottes, des Unerforschlichen, angemessen (in dem vorher gebrachten »Lohengrin«-Zitat wird durch den Durakkord die »Kraft« Gottes illustriert). Im geheimnisvollen Tarnhelmmotiv herrschen fast durchgehends Mollakkorde. Die geheimnisvolle Wirkung des Schwanmotives beruht auf dem Mollakkord.
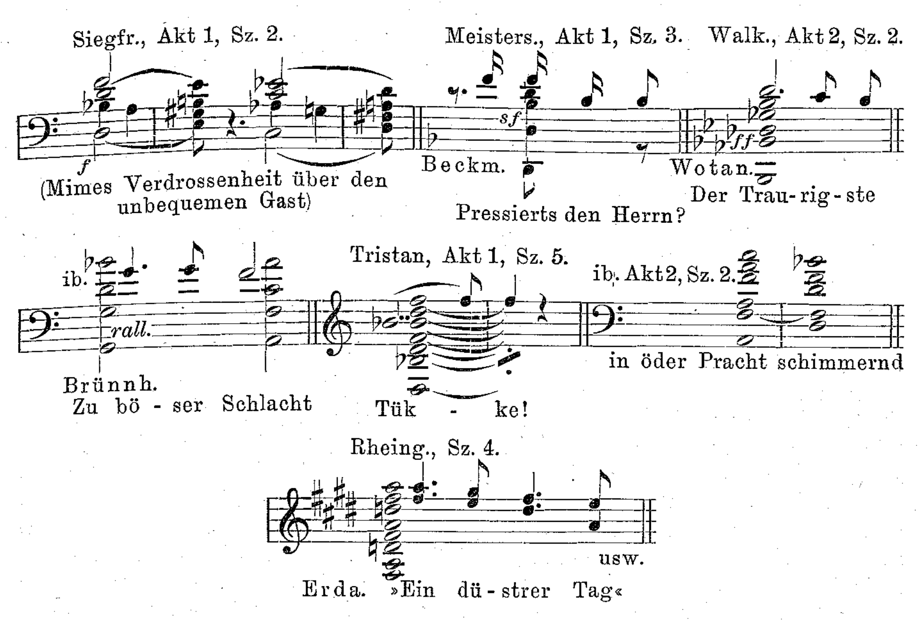




Lobe sagt in seinem Lehrbuch der musikalischen Komposition Bd. I: »Als eigentliches Akkordmittel gebraucht, ist der Sextakkord im Vergleich zur Grundform des Dreiklangs milder. Mozart liebt den Sextakkord. Namentlich in seiner Zauberflöte bestimmt das Vorwalten dieses Akkordes den weichen Charakter manches Satzes. Als besonders charakteristisch nennen wir das Hauptthema im Quintett ‚Drei Knäbchen'«. Die entschiedene Mannhaftigkeit des Grundakkordes in Dur fehlt der ersten Umkehrung, dem Sextakkorde. Es steckt etwas Sinnendes, Nachdenkliches im Dur-Sextakkorde. Die »nachdenkliche«, ihre Rede unterbrechende Sieglinde zeichnet Wagner vermittels einer Generalpause, der ein gehaltener Sextakkord folgt. David springt in der Unterhaltung mit dem Ritter vom Thema ab, er unterbricht die Belehrung und gedenkt, begleitet vom Sextakkord, seiner Jungfer Lene. Elsa sucht dem Geheimnis Lohengrins näher zu kommen: »Wär das Geheimnis so geartet, das aller Welt verschweigt dein Mund? Vielleicht, daß Unheil dich erwartet, würd' aller Welt es offen kund?« — und Sextakkorde heften sich ständig an ihre Worte. »Viel erforscht, ich«, berichtet Wotan, der Wanderer, dem ungastlichen Mime: auf Rechnung des forschenden, »nachdenklichen« Wanderers sind wohl auch die »nachdenklichen« Sextakkorde seines Motives zu setzen.
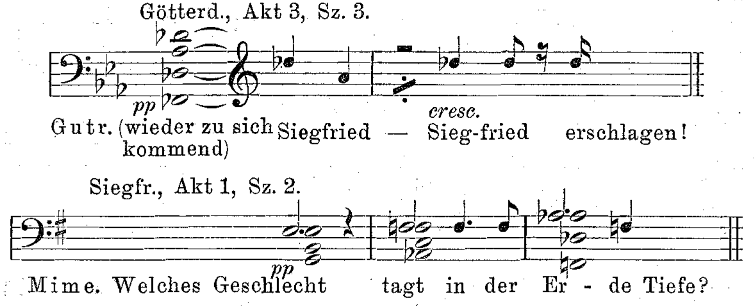




Durch die Verdoppelung der Terz, des Baßtones, erhält der Dur-Sextakkord (besonders im vierstimmigen Satze mit der Quinte als Oberstimme) einen grämlichen, ärgerlichen, tückischen Charakter. Für den ob des »dreisten« Wanderers ärgerlichen Mime, für den verärgerten Beckmesser (»Pressierts den Herrn? Mein Stell und Amt laß ich ihm gern«), für Wotans Ausbruch: »Ewiger Gram! Der Traurigste bin ich von allen!«, für Brünnhildes gramvolle Worte: »Zu böser Schlacht schleich ich heut so bang«, für »öde Pracht« und »Wonne voller Tücke« (»Tristan«), für Erdas Prophezeiung: »Ein düstrer Tag dämmert den Göttern« eignet sich diese Färbung und Trübung des Dur-Sextakkordes vortrefflich.



Wie in dem, durch Terzverdoppelung nicht getrübten Dur-Sextakkorde so steckt auch im Moll-Sextakkorde etwas Sinnendes, zu dem noch der Ton der Besorgnis tritt. Von dem sorgenvollen Nachdenken Gutrunes und dem besorgten, sinnenden Fragesteller Mime berichten die nachstehenden Moll-Sextakkorde.

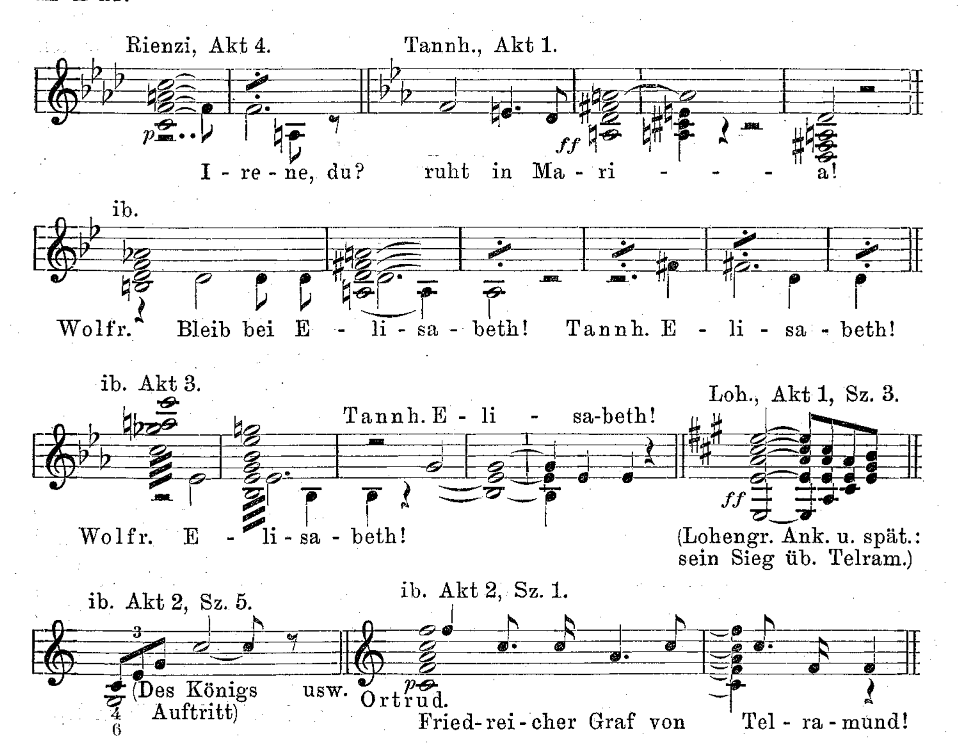


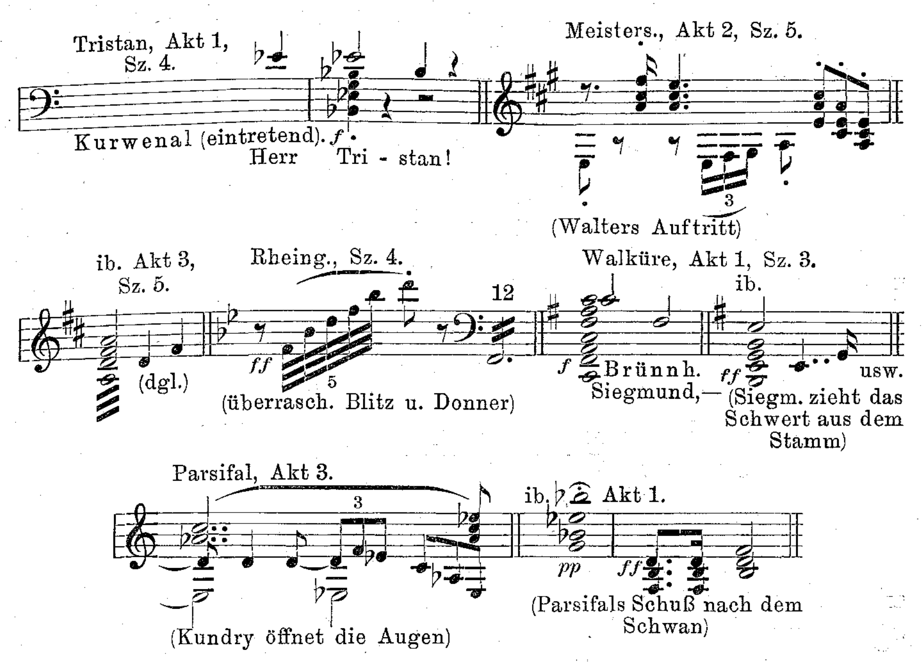
Über den Quartsextakkord schreibt Lobe: »Zuweilen tritt er bei ihnen (den älteren Meistern) unerwartet in Pausen oder leeren Satz hinein, um etwas Überraschendes besonders auszudrücken«. Den überraschenden Charakter des Akkordes erleben wir in Wagner's Dramen häufig genug. Irene entscheidet sich gegen Adriano, den Geliebten, und für Rienzi, den Bruder; überrascht durch solches Opfer, ruft der Volkstribun aus: »Irene, du?« — der Quartsextakkord ist dort am rechten Platze. Aus dem »Tannhäuser« erwähne ich die »überraschenden«, entscheidenden Quartsextakkord-Stellen:

1. Akt 1, Szene 2: Tannhäuser. Mein Heil ruht in Maria! (Verwandlung).
2. Akt 1, Szene 4: Wolfram. Bleib bei Elisabeth!
Tannhäuser. Elisabeth! — O Macht des Himmels,

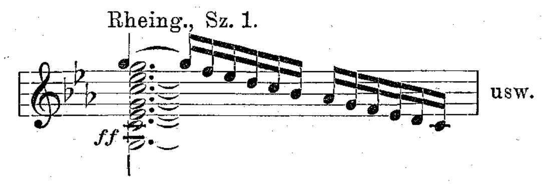
3. Akt 3, Szene 3: Wolfram. Ein Engel bat für dich auf Erden —
Bald schwebt er segnend über dir:
Elisabeth!
Tannhäuser. Elisabeth!
4. ib. Tannhäuser. Heilige Elisabeth, bitte für mich!

Lohengrins Ankunft, sein Sieg über Telramund, die Unterbrechung des Frauenstreites (Elsa und Ortrud) durch die Ankunft des Königs, die »überraschende« Ruhe, mit der Ortrud der furchtbaren Drohung des Gemahls: »Daß mir die Waffe selbst geraubt, mit der ich dich erschlüg!« entgegentritt (sie beginnt »mit ruhigem Hohn«: »Friedreicher Graf von Telramund!«) — Kurwenals die Frauen (Isolde und Brangäne) jäh aufschreckende Meldung: »Herr Tristan!« — Walter von Stolzings heiß ersehntes und schon aufgegebenes Erscheinen im zweiten Akt der »Meistersinger«, sein Hervortritt im dritten Aufzug nach der Frage Hans Sachsens: »Ist jemand hier, der Recht mir weiß? Der tret als Zeug' in diesen Kreis!« — der dem Gewölk den Garaus machende Hammerschlag Donners im »Rheingold« — Sieglindes Erkennen des Bruders: »Siegmund, — so nenn ich dich!«, Siegmunds Schwertgewinn — der plötzliche Hervortritt des Mondes in der ersten Szene des zweiten »Siegfried«-Aktes — Kundrys, der Erstarrten, Wiederkehr zum Leben (»sie öffnet die Augen«), Parsifals unerwarteter, die Stille und Heiligkeit der Szene jäh störender Pfeilschuß — all diese »Überraschungen« werden unserem Ohr durch den »überraschenden« Quartsextakkord vermittelt, und zwar stets in Dur.

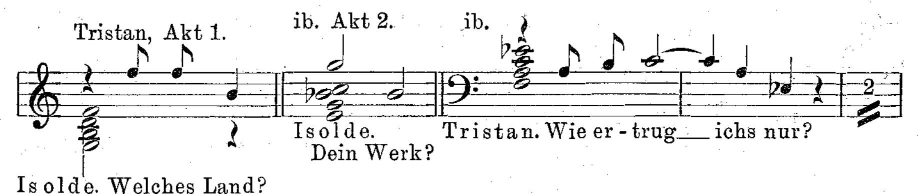




Können wir bezüglich der vorstehenden Zitate von einer »freudigen« oder kecken Überraschung sprechen, so ist die »Überraschung« vermittels des Moll-Quartsextakkordes eine unheilvolle. Siegmund entreißt das Schwert der Esche, Alberich entreißt das Gold dem Riffe: in beiden Fällen vernehmen wir den Quartsextakkord, dort erklingt das Rettung vor Hundings Waffen verheißende Dur, hier das Unheil und Fluch weissagende Moll.



Den verminderten und übermäßigen Dreiklang werden wir später prüfen, wir wenden uns jetzt dem Dominantseptimenakkord zu. Sein Charakter wird hauptsächlich durch die fragende Septime bestimmt (bei der Umkehrung wirkt in ähnlichem Sinne die »erwartungsvolle« große Sekunde). Der der Auflösung harrende Dominantseptimenakkord ist somit der Akkord der Frage. Des tönenden Beweises bedarf es in dieser Abhandlung zwar nicht, fast jede Seite eines Klavierauszuges stimmt der Lehre zu; dennoch mögen etliche Takte hier Platz finden.



Rheing., Sz. 4.

Wie er-trag ichs noch?

Wotan. Wer bist du, mah-nen-des Weib?

Walküre. Siegfr., Akt 1, Sz. 1.

(Motiv d. Schicksalsfrage) Du machtest wohl gar oh-ne Mut-ter mich!

Götterd., Akt 1, Sz. 2.

Gutrune. Wo-hin ei-len die Schnel-len?

ib. Akt 1, Sz. 3.
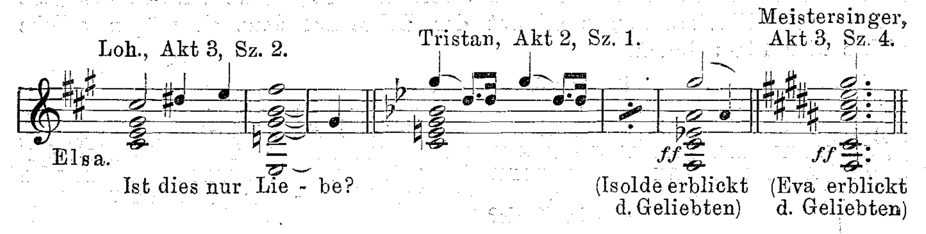
Brünnh. So wagtest du ... Wallvaters Bann zu brechen? Oder wie? O

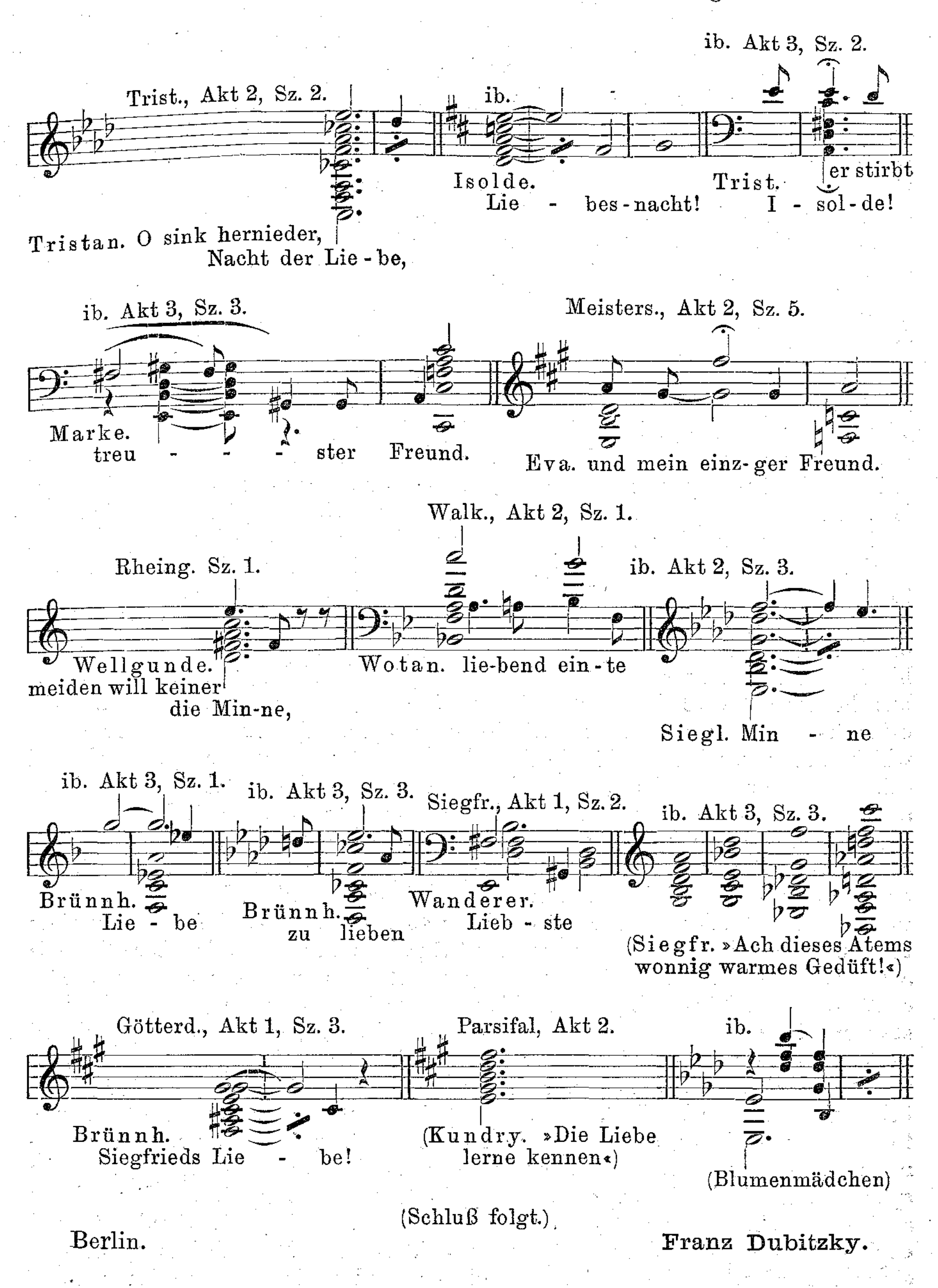
Parsif., Akt 1.

Gurn. Du ta-test das?

sag! — wär wi-der mich Wotans Sinn erweicht?

»Im großen Nonenakkorde bebt die Sehnsucht auf in überschwenglichem, Entzückung ahnendem Begehren« — also urteilt Adolf Bernhard Marx in seiner Allgemeinen Musiklehre über den Akkord, ohne den wir uns das Musikdrama der Liebe, »Tristan und Isolde«, gar nicht denken können. Unter sämtlichen Akkorden besitzt der große Nonenakkord den ausgesprochensten, überzeugendsten Charakter, den Charakter der Liebe. In der Höhe und Tiefe bleibt sich sein Charakter gleich (dasselbe gilt übrigens auch vom Dominantseptimenakkorde).





(Schluß folgt.)

Berlin. **Franz Dubitzky.**

London Notes.

H. Balfour Gardiner (1877-), son of a man of means, himself an amateur musician with a good musical education, gives now out of his abundance *4 orchestral and vocal concerts* yearly at Queen's Hall, for bringing forward the works of native musicians; composers often conducting, and he being conductor in chief. Concerts this year were 11th and 25th February, 4th and 18th March, 1913. Without trifling entries, a group of just a baker's dozen of composers were this year represented:—Frederic Austin (1872-), Granville Bantock (1868-), Arnold E. Trevor Bax (1883-), William Henry Bell (1873-), Benjamin James Dale (1885-), Friedrich Delius (1863-), H. Balfour Gardiner (1877-), Percy Grainger (1882-), Gustav von Holst (1874-), John Blackwood McEwen (1868-), Norman O'Neill (1875-), C. H. Hubert Parry (1848-), Ralph Vaughan Williams (1872-). Excluding Parry, who is a veteran and in a class by himself, the youngest in the group thus shown is Bax at 30, and the oldest is Delius at 50; while the average age is 38. The title "young British composers", always rather a cant-shibboleth, is at least not applicable to the present group, who are plainly middle-aged. It is doubtful whether as a group they represent anything beyond possession of the goodwill of the concert-giver. On the other hand, there is no reason to suppose that he shows conscious favoritism in choice of music.

Parry's very fine Fifth Symphony in B minor, produced at the Philharmonic on 5th December 1912, opened the first Gardiner concert. He never shifts his idiom, and that was exhaustively discussed at Z. IV, 676, August 1903; but he manages to insert something which makes it more convincing the older he grows, a sign of the vitality of a style. The greatest lesson of all which Parry teaches to his juniors is that of putting the 2nd, 3rd, and 4th species into the bass, in plainer words the lesson of the moving bass; a matter so absolutely fundamental that it ceases to be technical. The "atmosphere" of present-day writers means, in 19 cases out of 20, holding on the bass for unnumbered bars, and having over that endless repetitions or at any rate the minimum of motion. This long-continued iteration appears to furnish a pleasing sense of torpidity to some natures. Another variety even more deadly, as showing want of rhythmic invention, is where there is a single bass-note for each bar or group of bars with the regularity of a canto fermo; like planting marigolds mathematically round a flower-bed. The stagnant bass is the Sargasso Sea, the sea-weed waste, of modern composition. A small course of double-counterpoint might shake the self-complacency of the "atmospherists", wake their soul to what is more vital in music, and bring them nearer to J. S. Bach. Parry is on the other hand the last man to set up polyphony against poetic intent. Rather is he by nature a pronounced idealist. Here is his own preface to the present symphony:—"The sphere of music is the expression of feelings, moods, impulses, and emotions; so mere words will not cover what it means. Verbal labels of subjects and explanations of procedures cannot be exhaustive. Nevertheless a concise statement of what the subjects stand for, and their sequence, may be of service, with the proviso that it is only offered as an approximation. The four movements are linked together, and the principal subjects, in various transformations, run through them all. I.—Stress. The subject of brooding thought leads to that which represents the consciousness of the existence of

tragedy—which subject is the cue to the whole. It is followed by subjects representing mental protest and revolt. The tokens of suffering and distress are mingled with the subject of pity, and these answering and driving one another arrive at a crisis which brings back the subject of Tragedy. II.—Human Love. In human love lies the hope of healing: human love calling and answering. Brooding thoughts intervene and impel towards renewed sense of revolt, but human love reasserts itself and soothes the questioning mind. III.—Play. And with human love the inextinguishable instinct for merriment, humour, gaiety, kindly laughter. The subjects are for the most part transformations of the previous subjects, including that of tragedy, and brooding thought, and questioning. IV.—Now! An intermediate discussion of the subject of mental protest by solo-instruments leads to the subject of Content and Hopefulness—which is a transformation of the subject of mental protest—and episodes of lively gaiety. The subject of Distress comes as a reminder, and ultimately leads to the complete dominance of the subject of Tragedy. But that in its turn becomes completely transformed into the fullness of hope and promise, and the recognition of Tragedy in the light of human love brings the solution of the perplexities. Reference to other subjects pass attendant, and the circuit is rounded off by reference to the transformed subject of Thought".

Bantock's orchestral "Fifine at the fair" illustrates with considerable latitude one of Robert Browning's psychological studies, with a man, his wife, and another woman. Produced at Birmingham Festival in autumn of 1912, this was the first London performance. There is no space here to analyse it poetically. Musically there is a melodious graciousness, which no one but Bantock could write; but the frequent short-lived emotional surgings lead to no final climax or table-land of continuity, and interest is therefore not sustained. —— Apart from recognized leaders like Parry and Bantock, *Von Holst* shows the best creative talent in the present group. But he is a foreigner born in England, not an Englishman. He had two small works, and two large; the latter being "Mystic Trumpeter" to Walt Whitman's words (Philharmonic, 31th May 1906) for soprano and orchestra, and "Cloud-Messenger" to R. W. Frazer's translation from Kálidása's Sanscrit Méghadúta, where a demigod sends a message to his spouse on the Himaláyas by a cloud (new), for chorus and orchestra. One can put up with a good deal where there is such conspicuous talent and imagination; but really the protracted lengths here are enormous, even allowing for orientalism. Von Holst, with an appointment now in London, has made a speciality in Indian subjects. —— *McEwen*'s "Gray Galloway" orchestral ballad does not denote a horse, as one would naturally suppose, but the sombre and romantic S. W. coast district of Scotland, where were the Selgovae and Novantae of the ancients. The piece has little or no beauty, but considerable "go", and is doubtless of durable interest. McEwen is a Glasgow man, since 1898 composition-professor at the Royal Academy. —— If Parry's new symphony began, *Austin*'s new symphony in E (first performance) ended the series. In both, the movements run into one another, and similar theme-material permeates the different movements. Austin has not by any means got Von Holtz's vital creative faculty, but he has equal command of modern resources, and he is much more compact. The symphony shows no weaknesses, and is an effective rush from beginning to end; too much so indeed, for there is no

respite. Austin is a Liverpool man, and a distinguished baritone singer and general composer now settled in London. He has done himself great credit by this symphony, his most ambitious work so far. He declines by the bye to formulate any poetic basis for it. —— *Norman O'Neill* contributed some charming and natural ballet-music (originally at a theatre, concert-version on 30th Jan 1913 at Philharmonic). Nothing in the series gave greater pleasure. He is a theatre-conductor of repute, son of a celebrated painter; and cf. Samm. XIII, 321, Jan.-March 1912. —— *Vaughan Williams*, in his Fantasia on a psalter-melody by Tallis (Gloucester Festival September 1910) and his Fantasia on Christmas Carols (Hereford Festival September 1912), now first heard in London, illustrates a passing craze for folk-tunes, "modal" scales, absence of dominant 7ths, and general artificial harmonic harking-back. The works are by consequence intensely monotonous, and however much supported by a university cult the style cannot prevail. If he feels that he has music in him, he should give it more natural efflux. He lives on his means. —— *Grainger* is represented no less than 7 times in this series. He has shown a knack in orchestrally dressing up folk-tunes; e.g. his very sprightly Irish reel "Molly on the shore". But he has betrayed no power of original composition, and his "Hill-song" for instance for wind and percussion is perfectly hideous. He indulges in choruses which unnaturally sing "ah" without words, and other fanciful media. He is a very good solo-pianist. —— *Bell*'s Phantasy Prelude "The Shepherd" (1908) is a diffuse imitative piece. —— *Bax,* a pushing but very indeterminate talent, has been given two appearances, "In the fairy hills" (Wood's Promenade concerts), and "Christmas Eve in the mountains" (new). —— *Dale*'s "Christmas Hymn" (new) must be described as very clumsy. —— *Gardiner*'s own „Shepherd Fennel's Dance" illustrates one of Thomas Hardy's Wessex Tales about a christening dancing-party, and is interesting enough. —— *Delius* has really nothing whatever to do with English music; see that matter and his career fully discussed at Z. X, 48, Nov. 1908. But he is clever enough to be ambidextrous. As a German he gets played by the Allgemeiner deutscher Musikverein, and as an Englishman in various places here. In point of fact his music is in its class undoubtedly sound, and he forms a good make-weight in a heterogeneous English programme; so he gets here the benefit of the doubt. His p.forte concerto in C minor (lately revised) is a combination of Tausig passages and heavy orchestration. His Lebenstanz (1898 and lately revised) is more modern. —— Gardiner conducts very well, and did the "Lebenstanz" for instance from memory.

English composers of today are much like the solar system. Moulton and Chamberlin's genesis-theory thereof is that when things were less forward some other sun came too near this one, and produced a tidal disruption in the latter, which scattered matter round it in the form of a spiral nebula; then aggregations of matter formed in the whorls of the spiral, and some day these became planets and planetoids. The spiral is public opinion, and the whorls are the lodgement-places into which it throws aspirants. In the result some of these subtend a considerable angle like the planets, and others an insignificant angle like the planetoids. The test in this case is individuality. To be sure the planetoids have been disrespectfully called the "small vermin of the heavens"; and, though 1000 are known, the whole together weigh much less than the moon, and that weighs only one-eightieth of the

earth. One would not push the analogy at all to those lengths. Still it remains, that a few composers almost to be counted on one hand stand out to this day in relief against a crowd of aspirants, impatient but *not succesful in the one thing needful.* The "Times", certainly a good friend to junior composers, has an article on 22nd March 1913, commending the persistent modernity of their strivings but deploring their lack of distinction.

Ernest Newman (cf. Z. III, 129, Jan. 1901; IV, 242, Feb. 1903; V, 316, April 1904; VI, 380, June 1905) has an 8-page article in the "Fortnightly Review" (really a monthly) of April 1913 on *Richard Strauss and the opera*; especially regarding "Rosenkavalier" (cf. Z. XIV, 138, Febr. 1913). The gist is that, whereas Wagner wrote his own librettos and took care to avoid more or less unmusical dialogue, especially the "rapid cut-and-thrust of comedy dialogue", Strauss has employed a dash-at-it policy and has set whole plays to music. But, says Newman, the Rosenkavalier "proves once and for all that the libretto of a music-drama should not be a crude and truncated play. Something specially suited to music has to be invented; some kind of drama which in its conduct will enable the composer to make full use of his orchestral commentary and will absolve him from being compelled to write stretches of uninteresting vocal music in order that the play may be carried on". Again, "Cannot the opera-composer of the future learn something from the wonderful [pantomime] drama expressed by the Russian Ballet?" Again, "A libretto should be framed with the idea of not containing a single line which could be expressed by action, gesture and the orchestra". Again, "The real test of a libretto for musical drama, in which music is given opportunities for its fullest expression, is precisely that it cannot be performed as a stage-play without music". Incidentally to the Strauss question, he says of Debussy, that he "does not use the orchestra as a subjective commentary. His vocal writing is almost as rapid as speech, with the result that nearly the whole of Maeterlinck's Pelléas et Mélisande is set to music, and the orchestra mainly contents itself with rapid figures, chords, and appropriate progressions as a means of creating dramatic atmosphere. That has been most skilfully done in his opera, but the result, if interesting as drama, is not music. All the music of Pelléas et Mélisande is but incidental to the drama". —— The abstract argument here given about librettos is sound enough. But the difficulty lies in the practical solution. Only 3 courses are open:—(a) The composer may be his own librettist, as Wagner was; (b) he may find a poet-librettist of exceptional ability and with unlimited capacity for cooperative action; (c) he may take a written play, and apply the blue pencil freely in deletion. Method "c" is what Newman at one point suggests. Arrigo Boito is the best modern specimen of "b". As a matter of fact, either of these 3 plans will be suitable, according to circumstances; and each of them is very difficult.

At Z. XIV, 168, March 1913, was described Scriábin's proposal, shown by the top-line in his score, for throwing *colours on to a screen as accompaniment to music.* It will be seen there that, though he rejects the perfect 5th from all his chords in order to obtain a wholly novel and dissonant harmony-mass for his compositions, yet he very inconsistently correlates the optical series of prismatic colours to the acoustical series given by a piano-forte tuner's cycle of perfect 5ths, in order to get some show of system in the juxta-position of the ideas. Nothing could demonstrate more clearly,

that, for the immediate purpose and as far as his art is concerned, he is merely juggling with facts and names. On the other hand it must be admitted that in some very primordial and ultimate way there cannot fail to be a relationship between colour-vibration and sound-vibration. Science has made definite if excessively small steps forward in the direction of taking cognizance of this. —— In the *Telephone* (1861 Philipp Reis of Friedrichshof, 1876 Alexander Graham Bell of Edinburgh, Würzburg and Boston) sound acting on a vibrating metal diaphragm at one end of a wire is reproduced as sound on a vibrating metal diaphragm at the other end of the wire, the transmitting agency over the wire being the rapid intermittences of electro-magnetism. The action is augmented by use of the Microphone (1878 David Edward Hughes of Barktown College, Kentucky), where carbon-surfaces in juxta-position intensify the electrical resistances, at the transmitting end. All this is now commonplace, and an incident of practical life. In the *Photophone* (1880 Graham Bell) sound acting on the back of a very thin diaphragm-like plane glass-mirror, travels to a distance, not over a wire with the help of the intermittences of electro-magnetism, but over a self-vibratory beam of light reflected from the said glass-mirror, and comes out again as sound. The apparatus which catches the beam of light at a distance of perhaps a third of a mile, is a parabolic mirror, and at this end conversion into vibratory intermittences is effected by the combination of crystallic selenium (a sulphur-element), whose strange property is to be up to 15 times a better electricity-conductor in the light than it is in the dark, with an ordinary electrical battery. As a result, the ear placed to a receiver hears the original sound. Here observe that though sound re-appears as sound, yet during its transit from one mirror to another far distant it has been necessarily en route converted from sound-vibration into light-vibration, a principle which is quite absent from the telephone. But Graham Bell went beyond this, and said in 1878 that through selenium we should one day "hear a shadow"; that is to say that form, alias light and shade, at the transmitting end, would become sound at the receiving end. This is exactly what has now been effected in a small way through present-day apparatus, e. g. through the quite recent *Optophone* of E. E. Fournier d'Albe of Birmingham. In the optophone the thing to be sent from the transmitting end is not sound at all, but light and darkness, otherwise light and shade, otherwise form-outline. On this is thrown a search-light from the receiving-end. The search-light picks up the object, brings it along through light-vibration, and passes it into a receiver containing the selenium-apparatus above-mentioned. The result is that when the object is bright the selenium-charged receiver hums, and when it is dark the selenium-charged receiver is silent. There are infinite gradations in this, and there is no reason why with further refinement of machinery the receiver-sound should not become musical sound. Here then at last would be physical outline-form recording its own correlative music. The idea is not more fantastic than would 25 years ago have seemed the practical results with ether-waves, coherers and attunings since actually attained by Hertz, Branly, Lodge, Popoff, Marconi, etc., in wireless telegraphy. The Photophone and Optophone may be at present mere scientific toys. But the science-germ at least is there present, whereby, if a powerful search light were thrown on a rose-tree, a Venus-statue, or a mountain crag, *each would emit and make audible its own music*. Byron has said, if

in not very musical verse:—"There's music in all things, if men had ears; their earth is but an echo of the spheres". —— Of course all this so far concerns form-outline, and not colour, with which last the argument began. But there is only a step between those two things.

London. C. M.

Die Braut- und Hochzeitsarie in Händel's »Susanna«.

Dr. med. Johannes Thies zu seiner Hochzeit gewidmet.

Über Händel's äußeres Liebesleben wissen wir so gut wie nichts. Ein ziemlich dunkel gebliebener Liebesroman in Italien ist wohl das einzige, was wir wissen; der große Mann blieb auch zeitlebens der Ehe fern, sein so ausgeprägt männliches Kunstwerk hat keine Frau in der Nähe entstehen sehen. Will man über Händel's Liebesleben näheres erfahren, so ist man, da auch keine Liebesbriefe existieren, auf seine Werke angewiesen, die auch einen herrlichen Einblick gestatten. Da enthüllt sich uns ein derart reiches und reines Liebesleben, wie man es nicht ohne weiteres bei diesem von Liebesbanden freien Manne vermutet, um so weniger, als man selbst heute den unerreichten Meister eines monumentalen Stils und zugleich den außerordentlichen Schnellarbeiter auf dem Gebiet intimster, mit feinsten Mitteln ausgeführter Seelenschilderung keineswegs genügend erkannt hat. Daß über die allerfeinsten Arien hinweggesehen wird, weil sie, mehr äußerlich genommen, nicht zugleich auch die bedeutendsten sind, kann man immer wieder beobachten. Und so tritt bei Händel's Beurteilung das wunderbare Kleinleben in einer Weise zurück, die zum allermindesten in keinem entsprechenden Verhältnis zu seiner künstlerischen Bedeutung steht.

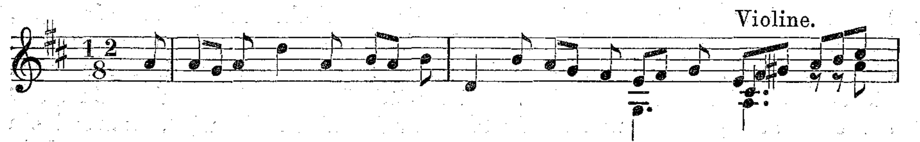
In dem Oratorium Susanna tritt der Chor sehr stark zurück; es ist Händel's ausgeprägtestes Solooratorium — 29 Arien und Duetten stehen nur neun Chöre gegenüber — es weist textlich sehr stark auf italienische Vorlagen, die sich auch hieran erkennen lassen, daß die einzelnen Arientexte stärker als es bei den original englischen Texten der Fall ist, mit den damals üblichen Vergleichen arbeiten. Wenn man einmal die textlichen Eigentümlichkeiten der Opernsprache stärker zum Ausgangspunkt von Untersuchungen nehmen wird, so dürfte sich herausstellen, daß einerseits die fortwährenden Vergleiche die monumentale Geschlossenheit der in Frage kommenden Tonkunst sehr stark mitbedingt haben, wie sie andrerseits dem Entwicklungsmoment in der Musik überaus hinderlich gewesen sind. Insofern sind zwei wichtige Prinzipien besonders in der dramatischen Musik, Bildmusik und Entwicklungsmusik sehr stark von der textlichen Vorlage abhängig. Zu bemerken ist dabei noch folgendes: Auch Vergleichstexte führen etwa einen Gedanken entwicklungsmäßig durch, in welchem Falle es für den Komponisten ein Leichtes ist, das Entwicklungsmäßige zu erkennen; ob es ihm gelingen wird, es auch zu charakteristischem künstlerischen Ausdruck zu bringen, ist freilich eine andere Sache. Als Schulbeispiel eines derartigen Textes kann die Arie von Metastasio aus »*Ezio*« gelten: Nasce al bosco in rozza cuna, die auch Händel komponiert hat. Hier wird der Gedanke durchgeführt, daß der eine, arm geboren und als Hirte aufwachsend, König wird, während ein Königssohn bis zum Hirten heruntersinken kann. Hier, in dieser außerhalb

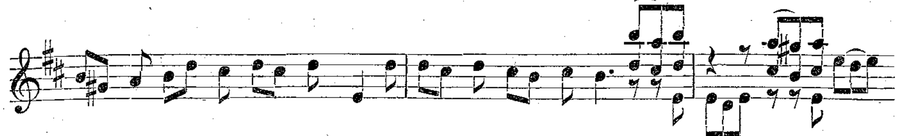
der dramatischen Situation stehenden Betrachtung, wird der Vergleich textlich entwicklungsmäßig durchgeführt, und wie Händel dies in seiner herrlichen Arie zum Ausdruck gebracht hat, vergißt niemand, der sich mit ihr einmal beschäftigt hat. Unmittelbares, dramatisches Geschehen bringen aber derartige Arien nicht zum Ausdruck, sie wurden deshalb herangezogen, um sie von dramatischen Vergleichsarien klar zu unterscheiden, in die eine offensichtliche Entwicklung zu legen, schlechterdings unmöglich ist. Es ist dies einer der Gründe, warum das Prinzip der bewußten Entwicklung solange neben dem der monumentalen Darstellung nicht zur Bedeutung gekommen ist, eine Arbeit, die vor allem der Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbehalten blieb.

Gewissermaßen in stärkstem Gegensatz zu den Texten, die einen Vergleich durchführen, stehen solche mehr erzählenden Inhalts. Sie vor allem können der Entwicklung günstig sein, wenn es sehr oft auch des besonderen Scharfsinns des Komponisten bedarf, das eventuell Entwicklungsmäßige herauszuspüren oder es sogar hineinzulegen, was in einer Zeit, die mit dem Prinzip der Entwicklung in Arien überhaupt noch nicht ernst gemacht hat, durchaus nicht nahe liegt. Erst von hier aus wird man zu den Arien, die hier näher ins Auge gefaßt werden, die richtige Stellung finden; sie sind in dieser Zeit Ausnahmen, und kommen auch bei Händel nicht häufig vor. Darüber nachher noch einige Worte.

Mehr als der erste Teil des ersten Akts des Oratoriums ist der Schilderung des Liebes- und Eheglücks von Joachim und Susanna gewidmet, wie die »Susanna« überhaupt als die Liebesidylle unter Händel's Oratorien angesehen werden kann. Von den sechs Arien und Duetten, die das Liebespaar vor den Abschied des Gatten singt, gehören nun zwei eng zusammen: *When first I saw* und *Would custom bid.* Die Beiden tauschen ihre Erinnerungen aus, wie sie sich kennen gelernt haben und sie sich eigentlich auf den ersten Blick liebten. Die Schlichtheit und Natürlichkeit, mit der dies gesagt wird, hat auch die Schablone der üblichen Textsprache durchbrochen, besonders die Rede Susannens ist reizend weiblich gedacht. Wäre es weiblicher Brauch, so antwortet Susanne, die Liebe zu gestehen, so hätte ich dich von Anfang an mein genannt; in ganz reizender Weise redet sie dann auch von der Hochzeit. Wir werden sehen, wie Händel diese mädchenhaften Geständnisse gegeben hat.

Joachims Arie führt im ersten Teil einzig aus, daß, als er Susanna in ihrer Unschuld zum ersten Male gesehen habe, sofort sein Herz ihre Beute geworden sei. Die rein musikalisch keineswegs hochbedeutsame Arie ist nach zwei Seiten sehr interessant: Einmal ist sie vollständig auf einem Motiv aufgebaut, dem des Herzens, womit figürlich und symbolisch ausgedrückt wird, daß das Ganze eine Herzensangelegenheit betreffe, ferner aber wird ganz außerordentlich fein ausgedrückt, wie durch die plötzliche Liebe in Joachim ein Neues entsteht:

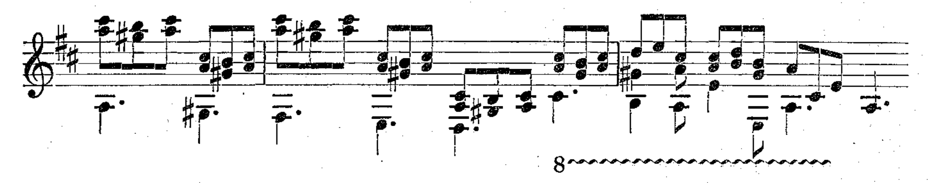




Hier wirkt das plötzliche *A* dur mit dem *gis* der Violine nach der ausdrücklichen Betonung der Unterdominante von *D* dur als ein ganz Neues; man könnte eigentlich von einem Querstand reden. Wer die Stelle vom rein musikalischen Standpunkt betrachtete, dürfte sie fehlerhaft finden. Noch klarer wird die Absicht Händel's beim zweiten Vortrag der Worte, wo er bei der Modulationsstelle (plötzliches A^7 nach *G*) den Satz *my heart became* bringt, indem die sich nicht auf Joachim beziehenden Worte: in native innocence array 'd ohne weiteres ausgelassen werden.

An der Absicht Händel's ist nicht zu zweifeln: die plötzlich entstehende Liebe gibt dem Manne einen plötzlichen Ruck, er fühlt ein ganz Neues in sich, was Händel mit einer unvermittelten Modulation zum Ausdruck bringt. Es geht in der Arie also eine Entwicklung und zwar eine plötzliche vor sich, die auf der psychologischen Deutung des Textes beruht.
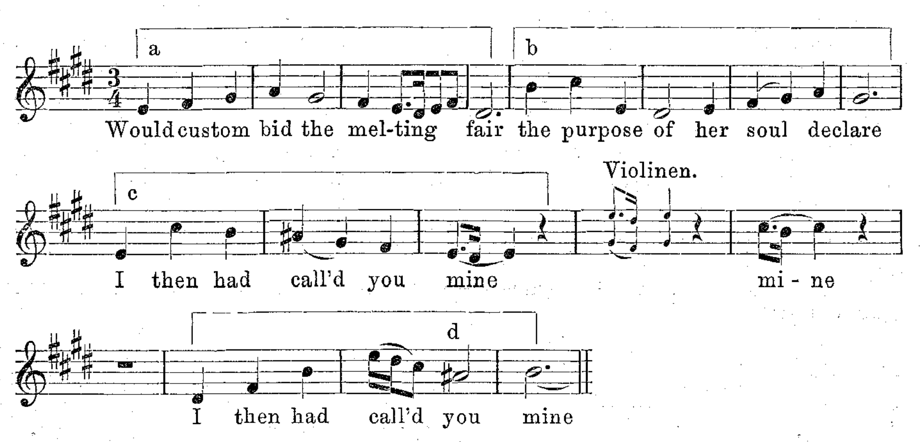
Der vierte und fünfte Takt klären über die Bedeutung des Hauptmotivs auf. Indem es auf *my heart* instrumental und vokal, einzeln, losgetrennt gebracht wird, zeigt das Motiv seine Genesis als Herzensmotiv an, und zugleich wird durch das Lostrennen von den Nebenmotiven gezeigt, wie Joachims Herz die Beute Susannens wird. Händel bleibt ganz naiv völlig im Bilde: Das herausgenommene Herz wird gleichsam in die Höhe gehoben, es ist Susannens Eigentum geworden. So ist auch das folgende kleine Orchesterspiel zu verstehen, wohl sogar mit einem humoristischen Händel'schen Seitenblick:



Mit dieser bestimmten, selbstverständlichen Tonleiterformel wird die Tatsache der Herzensentreißung ganz ausgezeichnet humoristisch zum Ausdruck gebracht, dazu tanzt, als ob es Susanna in Händen hielte, das Herz, das Herzmotiv unaufhörlich darüber hinweg. Der zweite Teil der Arie enthält einige nachdenkliche Wendungen, doch mögen die paar Bemerkungen über die Arie genügen.

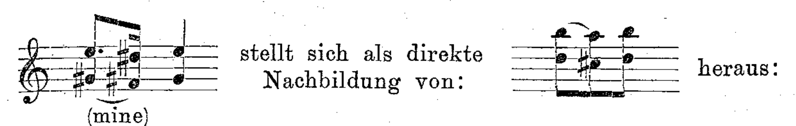
Kommt in Joachims Arie ein aktives Vorwärtsdringen zum Ausdruck, offenbart sie männliches Gefühl, so spricht aus der nur durch ein kurzes Rezitativ von ihr getrennten Arie der Susanne eine ausgeprägt mädchenhafte Auffassung der Liebe von einer Feinheit und differenzierten Mannigfaltigkeit des Gefühls, daß man einer der feinsten und zugleich schönsten Arien Händel's gegenübersteht. Sie gehört zu denen, die man von Takt zu Takt, ja etwa von Note zu Note verfolgen muß, um ihre Eigenart zu erkennen. Schon mit der Wahl, der *E* dur-Tonart deutet Händel das Besondere an; *E* dur verwendet Händel für die reinsten Empfindungen, vielfach ruht ein ver-

klärender Schimmer über ihr. Das zunächst Wichtigste liegt nun aber darin, daß Händel in dem Text (1. Arienhälfte): Wär' es bei Frauen Brauch und Fug, laut zu gesteh'n des Herzens Zug, so nannt' ich dich stets mein, ein Entwicklungsmoment insofern hineinlegt — denn in den Worten selbst liegt keines unmittelbar ausgedrückt —, als er die ersten und feinsten Regungen der Liebe bei einem Mädchen wie Susanne bis zum allmählichen offenen Geständnis zur Darstellung bringt und hieran eine entzückende Schilderung der Brautzeit schließt. Wir erleben also eine ausgeprägte Entwicklung, deren Eigentümlichkeit darin bestehen muß, daß keine Wiederholungen, wie sie in Arien die Regel sind, stattfinden dürfen, was für unseren Fall so viel heißt, daß das Hauptthema, in dem die erste, ganz stille, verschämte Liebe Susannens geschildert wird, nicht mehr wiederkehrt. Und gerade dies ist der Fall, die ganze Arie ist in einem fortwährenden Fluß gehalten, Susannens Liebesleben zieht vor ihrem inneren Auge bis zu ihrem jetzigen Sein an uns vorbei. Wie wunderbar sinnig mit Wiederholungen in anderer Beziehung gearbeitet wird, soll an seinem Ort gezeigt werden. Das Hauptthema lautet:
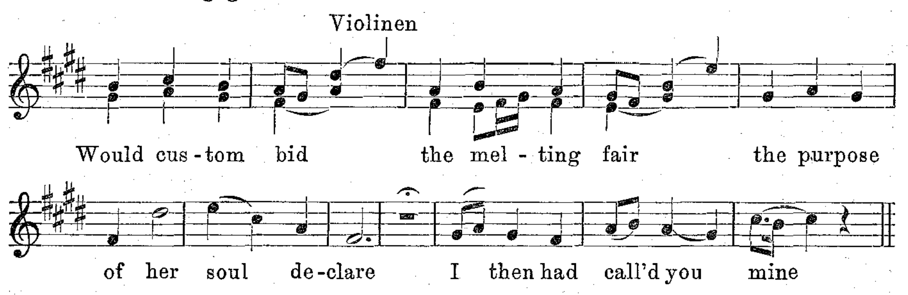


Wie fein, kaum merkbar und doch entschieden meldet sich bei a) die erste Liebesregung in den nur stufenweise gebrachten, aber aufwärtssteigenden Tönen, die in holder Scham sich sofort wieder neigen, welch' reizendes Stocken auf *bid the*, das uns auch die an und für sich falsche Betonung von *the* erklärt. Denn Händel steht dem Text insofern kritisch gegenüber, als er uns sagt, daß auch dann, wenn es Sitte wäre, daß die Frauen zuerst die Liebe erklärten, es einem Mädchen wie Susanna schwer würde, dies zu tun. Bei b) meldet sich der Entschluß hierzu, aber es ist noch verfrüht, das Herz fällt — mit dem Sextensprung — gleichsam in die Taschen, wieder setzt bei *of her soul* ein Stocken ein, bei dem ganz nebensächlichen *of*, dessen starke Betonung ebenfalls ohne künstlerischen Grund fehlerhaft wäre, wie das frühere *the.* Dann aber erleben wir ein stärkeres und freieres Andringen bis zum Tone *a*, der nicht, wie bei a) fast zufällig erreicht und wieder aufgegeben, sondern als etwas bereits gewohntes berührt wird, dann das lange, bedächtige, aber doch feste *declare*, wie ist das alles so plastisch, voll innerer Wahrheit gegeben. Und nun ist bei c) der große Augenblick gekommen, mit einem starken Aufatmen wird das erste Geständnis gemacht, worauf sich, wie in Scham darüber, die Melodie bis zum liebeerfüllten *mine* senkt

und Halt macht. Dieses nun immer wiederkehrende *mine*, das besonders in den Instrumenten ein überaus inniges Leben führt, als ob die ganze Welt von dem Mein erfüllt sei, hängt nun mit dem Herzensmotiv aus Joachims Arie aufs innigste zusammen;



Das gegenseitige Liebesgeständnis, der Herzensaustausch ist gemacht. Und nun, nachdem dies geschehen, wie frei und feurig, ohne Hemmung kommt nun bei d) das jubelnde Geständnis heraus, in offenen Akkordtönen tritt die Melodie heraus — man vergleiche sie mit dem Anfang, um ihre starke Entwicklung ganz zu erkennen —, das *call'd* wird wirklich gerufen, in die Welt gejubelt, und doch, wie frei und der Extase fern wird dies alles gegeben.
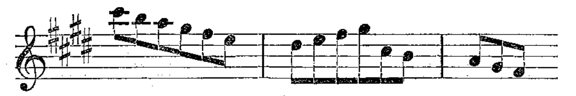
Und nun wird, worauf schon hingewiesen wurde, der Anfang nicht etwa variiert oder gar wiederholt, sondern es wird weiter entwickelt, denn es wäre jetzt, nachdem die Zeit der stummen Liebe und das Geständnis hinter uns liegen, unrichtig, müßten wir uns gleichsam wieder zurückschrauben und nochmals erleben, was nur einmal sein kann; einzig das Orchester erinnert mit dem Vortrag der ersten vier Takte an die einstige Zeit. Vielmehr treten wir nun in die eigentliche Brautzeit Susannens ein, die vor ihrem inneren Auge an ihr vorbeizieht. So wird denn der zweite Vortrag der Worte mit neuen Melodien gegeben:



Daß hier die Wörter *the* und *of* »richtig« betont werden, sei nur nebenbei bemerkt, zur erklärenden Kontrolle der Betonung beim ersten Vertrag. Welch' ein sonnig-wonniges Besitzgefühl spricht aus dieser auf einem Orgelpunkt sich sanft und innig wiegenden Melodie mit den herrlichen Augenaufschlägen in den Violinen, nichts Suchendes, Unbestimmtes liegt mehr in der Musik, all' das liegt ja hinter der Braut. Und dann die Fermatenpause! Das Herz ist so voll, daß es die Fülle kaum mehr fassen kann, es besinnt sich darauf, der Gefühle Herr zu werden, d. h. ihnen einen Ausdruck verleihen zu können. Und da erscheint nun eine ganz herzige Kindermelodie; ganz allein, ohne Instrumente, singt sie Susanne in stillen Entzücken vor sich hin. Alles weitere atmet reine Seligkeit, zum Schluß erscheint die Händel'sche Schlußbestätigung mit der absteigenden Tonleiter, der freie und bestimmte Ausdruck eines sicheren Gefühls.
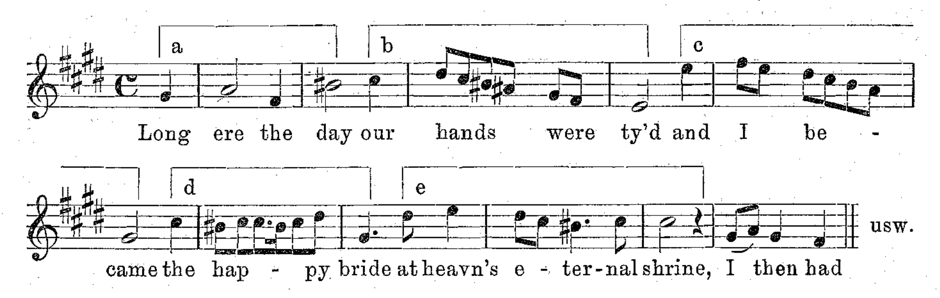
Indessen bringt das Nachspiel dieses, des ersten Teils der Arie, etwas Neues, aus dem man erkennen kann, daß die Händel'sche Musik gelegentlich

mit Vorstellungen und Gedankenverbindungen arbeitet, die nicht durch Vorausgehendes, sondern erst durch Kommendes ihre Erklärung finden. Was sollen die plötzlich auftauchenden, ganz neuen Figuren im Orchester:



Sie erklären sich aus dem zweiten Teil, der von der Trauung der Beiden handelt. Mit der ganz gleichen Tonleiterfigur, nur zuerst in Moll gebracht, legen hier die Beiden die Hände zum Eheschwur ineinander, und da ist es nun ganz reizend, daß diese Vermählungsfigur schon in die Schilderung der Brautzeit hineinspielt, aber natürlich in Dur. Es ist ein echt weiblicher Zug und in dem ganzen Gefühlsleben eines Mädchens begründet, daß es sich schon in der Brautzeit Gedanken über die Hochzeit und das spätere Leben macht, allermindestens oft an die Vermählung denkt. Das ist's, was mit dem Nachspiel ausgedrückt wird.

Hatten die Worte des ersten Teils Händel nur geringe, eigentlich gar keine Anregungen für seine so intime Schilderung geboten, so unterstützten ihn die des zweiten Teils in stärkerem Maße. Die Worte: Lang vor dem Tag, der mich getraut an deine Hand, als deine Braut vor Gottes heil'gem Schrein, da nannt ich dich nur mein, stellen die Hochzeit des Paares in den Mittelpunkt, und so fährt Händel unmittelbar dort fort, wo der erste Teil geendigt hatte: Der Tag der Vermählung ist erschienen. Von der üblichen Anwendung der Paralleltonart macht der zweite Teil den innerlichsten Gebrauch, denn daß für ein Mädchen wie Susanna die Hochzeit ein tiefgreifendes, ernstestes Erlebnis bedeutet, nimmt nicht wunder. Wieder ist in dem Hauptteil sozusagen jede einzelne Note, ähnlich wie im ersten Teil, von scharf psychologischer Bedeutung. Wie viel hier mit wenigen Noten und zwar eben mit dem Mittel der Entwicklung ausgedrückt wird, wird man um so mehr bewundern, je mehr man sich darüber klar ist, wie schwer es in der Musik ist, eine klare, psychologische Entwicklung zur Darstellung zu bringen. Da müssen die künstlerischen Mittel, indem sie schmiegsam gemacht werden, dem Künstler in einer Weise gehorchen, daß man klar erkennen kann, wie der kritische Kunstverstand dem souverän über die Mittel gebietenden Künstler diktiert; zuletzt müssen aber alle Einzelheiten ein selbstverständliches Ganzes bilden. Die Phrase heißt:

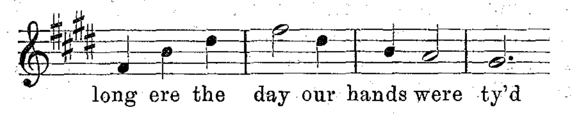


Welche Feierlichkeit liegt in den langen Molltönen von a) ausgedrückt, welches plötzliche Bangen verkündet der übermäßige Quartenschritt, durch den die entscheidende Note der neuen Tonart, des neuen Lebens erreicht
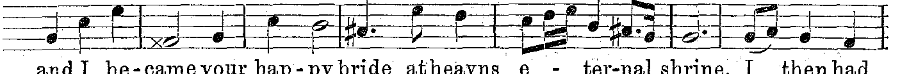
wird, es ist, als schreckte das Mädchen vor dem Hochzeitstag doch wieder zurück, und dann bei b), wie läuft es Susanne bei der absteigenden Molltonleiter mit großer Sept und Sext den ganzen Körper hinunter, als ihre Hände zum ewigen Bund ineinander gelegt wurden. Das ist die gleiche Figur, die wir aus dem Nachspiel des ersten Teils bereits kennen, nur wurde sie hier in Dur gebracht, weil der Hochzeitstag mit seinem hochzeitlichen Bangen noch in der Ferne lag. Dann aber, bei c), ist dieser Zustand der Bangigkeit überwunden, wie herzlich beglückt reicht Susanne in der nach Dur gewendeten Bindungstonleiterformel die Hände. Und nun, bei d), plötzlich wieder ein Moll, wie stockt hier bei *happy* die Melodie, welche Bangigkeit. Es ist, als ob das Herz sich krampfhaft zusammenzieht. Dann dringt aber, nachdem auch das überwunden, bei d) ein frommes, gefaßtes Gefühl bei der jungen Fran durch, etwa in die Worte einkleidbar: Ich und mein Haus wollen dem Herrn dienen.

Und nun, was setzt nach dieser Hochzeitsschilderung ein? Susannens Kinderliedchenmelodie aus dem ersten Teil, das innigste Geständnis ihrer Mädchenliebe. Susanne bleibt auch in der Ehe ein Wesen mit kindlich reinem Sinn, dieses Empfinden ist ihr nicht abhanden gekommen.

Auch in diesem Teil verzichtet der zweite Vortrag der Worte auf all' die Details, die der erste gebracht hatte, weil diese nur einmal im Leben vorkommen können. Wir erleben also die Hochzeit nicht nochmals, sondern in freier, reiner und freudiger Erinnerung steigt der Hochzeitstag ohne alle die Einzelheiten:



klar und frisch wie ein heller Frühlingstag vor Susannens inneren Auge auf! Nur als sie daran denkt, wie sie sein Weib wurde, wird es ihr wieder heiß:



Was sie damals erlebte, das erlebt sie auch jetzt noch, und wieder ertönt dann das überglückliche Kinderliedchen von ihren Lippen: Sie ist Frau, aber zugleich Braut geblieben. Das Liedchen endet dieses Mal auf einem Sextakkord auf *ais* mit einer Fermate, also als Frage. Auch das ist ein reizend feiner Zug. Es ist, als fragte Susanna sich, ob all' das Glück wirklich ihr gehöre. Ist's Wirklichkeit, ist alles so? Und natürlich fällt die überströmend liebe Frage bejahend aus. Die Arie ist damit zu Ende, d. h. der erste Teil wird nach Da capo-Form wiederholt.

Es ist in der Musik kaum etwas Intimeres und Reineres und dabei psychologisch Schärferes geschrieben worden, als wie es uns in der Braut- und Hochzeitsarie der Susanna entgegentritt. Mozart gibt ein »männliches«, ungefähres Gegenstück in der Bildnisarie Taminos, wie denn überhaupt dieser Meister von allen großen Musikern in der scharfen Darstellung intimster Vorgänge am weitesten gegangen ist und hierin als bedeutendstes musikalisches Gegenstück zu Goethe zu gelten hat. Diese großen, in ihrem innersten Wesensgrunde naiven Künstler wie Händel, Goethe und Mozart brauchen

in ihrer Kunst vor Nichts Halt zu machen, weil ihr reines, klares Auge das Natürliche in seiner Reinheit erblickt und die Darstellung mit voller Unbefangenheit geschieht. Das ist es auch, mit allen Konsequenzen auf die verschiedenen Gebiete bezogen, was diese Künstler untereinander verbindet.

Den Historiker und Ästhetiker wird in dieser Arie am meisten das Entwicklungsprinzip und seine Handhabung interessieren. Wie selten man es in der zeitgenössischen Musik trifft, dafür bedarf es für den Kundigen des Nachweises nicht, wenn man auch über das Prinzip der musikalischen Entwicklung an Hand der Literatur zu positiven allgemeinen Resultaten noch nicht gelangt ist. Überblickt man die Arie als Ganzes nochmals, so zeigt sich, daß der Text Händel zwar nicht vor-, aber auch nicht entgegenarbeitete. In ihm das Entwicklungsprinzig zu entdecken, ist durchaus Händel's Verdienst gewesen. Das Beispiel deckt aber auch wichtige Beziehungen zwischen der damaligen musikalischen Poesie und der Musik auf. Unser Arientext enthält im Sinne der damaligen Zeit wenig Musikpoetisches. Der Musiker dieser Zeit hat sich auch in einer Art vom Dichter, der dichterischen Vorlage abhängig gemacht, die mit der Zeit zu einer Neureglung des Verhältnisses führen mußte. An einer Arie wie der unsrigen ersieht man, daß der Musiker aus einer ganz allgemein gehaltenen, wenn nur mit einem wahren Gedanken versehenen Vorlage weit stärkere, und vor allem neue Triebkräfte ziehen konnte als aus allmählich in der Musik verbrauchten, mit dichterischen Bildern nur so gespickten Texten. Man kann die Opernmusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit ihren dichterisch oft weit banaleren Texten nicht wirklich fassen, wenn man sich nicht vor Augen hält, daß die Musiker, und unter ihnen besonders Mozart, aus diesen Texten ganz andere Kräfte zu ziehen wissen, als es ihnen bei der üblichen dichterischen Sprache noch möglich gewesen wäre. Die Arie der Susanna gehört bereits dieser neuen Zeit an.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Musical Institutions in Russia.

The musical genius of the Russian nation and of the peoples inhabiting Russia, says Gregory Nikolaievitch Timofeieff in "The Times" of 28th March 1913, has expressed itself from time immemorial in folk music. This became later a subject of serious study, by which the characteristic varying beauties of the national songs and the originality of their structure were shown in the highest degree. But the culture of music and the fruit of this study are still very young in Russia. It commenced with the Western civilization. Among the foreigners called to the Court there were not only performers, conductors of orchestras, Court composers of secular music, but even composers of Church music. Those Russian composers, Bortiansky for instance, who were sent abroad for musical instruction came completely under the influence of Western music; and even such Russian native talent, Alyabieff, Berstovsky, and Varlamoff in opera and songs, did not, imbued though they were with the national characteristics, go on an independent path of composition. In addition to this, the composers of that period lacked technique.

The necessity of a regular organization of musical education in Russia had long been felt. The first who succeeded in gathering and uniting a circle of enthusiasts, finding the indispensable means for the foundation of the Imperial Russian Musical Society and three years later (1862) the Conservatoire in St. Petersburg, was Anton Rubinstein. Shortly after, thanks to his brother Nicholas, the

Conservatoire in Moscow was founded. Anton Rubinstein was steeped in German "classicism", and his activity, enlightening as it was, had not the progressive national character which distinguished "The Five"—that is to say, Balakireff, Cui, Borodin, Rimsky-Korsakoff, and Mousorgsky. On account of this a long and bitter struggle took place between Balakireff and the Imperial Russian Musical Society. Balakireff founded the Popular School of Music, where concerts were given in opposition to the Society, new songs and the works of "The Five" being performed always. The struggle finished in the formal retirement of Balakireff, lack of means and over-work preventing him from continuing the concerts, and also in the complete moral victory of his ideas, which had penetrated to the very heart of the Society. When Rimsky-Korsakoff became Professor of the Theory of Music at the Conservatoire, he introduced a kind of teaching quite different from that of the German school; and in a short time brought out his own Book of Harmony. By the end of his long service the whole system of teaching in the Conservatoire had been changed. His methods are carried on to this day, and the result of his work is to be seen in the numerous pupils who form the cadre for professors of the Conservatoire. This victory of the opinions of "The Five", whose music is now well known in England both to concert-goers and to lovers of the Russian ballet, was in a great measure due to the active criticism of B. Stasoff and Cui, who was chosen director of the St. Petersburg section, and changed the character of the concerts in favour of Russian music. The activity of the society has spread all over Russia. There are sections of it in 52 towns; 23 of these are schools of music, the remainder classes of music. Besides the activity in teaching music, it organizes Symphony and Quartet Concerts. It plays the part of an official State institution, and has greatly assisted the development of individual initiative.

Of the numerous institutions for the teaching of music and the giving of concerts I shall name the following:—The Philharmonic School and the Symphony Capella, in Moscow; the Russian Symphony Concerts and the Quartet soirées of Belayaeff the publisher, of St. Petersburg, who left a large sum to provide for their continuance and for publishing the Russian music introduced by him; the Symphony Concerts started two years ago by Kusevitsky (St. Petersburg and Moscow), who founded the "Russian Musical Publication"; the Symphony Concerts of Zilotti (St. Petersburg), a zealous champion of new music; the free Popular Concerts of Count Sheremeteff (St. Petersburg); and the concerts of Archangelsky's Choir. All these institutions and many others aid the rapid development of musical culture.

The largest opera houses are controlled by the Government; the Mary Theatre in St. Petersburg and the Grand in Moscow are not by any means sufficient for the demand. The numerous provincial and other privately-owned theatres cannot undertake much, owing to lack of means. A national opera house, the plan of which has been worked out long ago, becomes every day more necessary.

Sacred music is cultivated in Russia in official institutions—the Court Capella of St. Petersburg, the Synod School of Sacred Songs, and the Synod Choir in Moscow. The Capella dates back to the Court choir of the Tsars in ancient times, and the Synod Choir to the choir which belonged to the Patriarch of Moscow. They sing during Church ceremonies, the first at Court and the second always at the Church of the Assumption in Moscow. These two choirs maintain the tradition of Russian singing, and are the first for the selection and harmony of the voices, the number of singers, and the care bestowed upon the ensemble.

The Synod School, founded in 1866, has for its aim the training of teachers and choir-masters in sacred music; it has become also the representative of "new currents" in Russian sacred music.

Vorlesungen über Musik.

Leipzig. Vortragszyklus zur Vertiefung des musikalischen Verständnisses (dem Gedächtnis R. Wagner's) im Verein für Volkswohl: Dr. A. Heuß, Händel und Bach, Prof. Dr. R. Schwartz, Gluck und die Oper, Dr. M. Seydel, Haydn, Mozart und Schubert, Dr. A. Schering, Beethoven, Prof. Dr. Schwartz, K. M. v. Weber, Fr. Gruner, Mendelssohn und Schumann, Prof. Dr. Prüfer, R. Wagner, Prof. Dr. G. Henning, Wagner's Parsifal, Dr. A. Schering, J. Brahms, Dr. M. Steinitzer, R. Strauß und die moderne Programmusik.

Metz. Musikdirektor Walther Unger: 15 Vorträge über die Musik der Romantiker.

München. An B. Müller's Musikinstitut im Sommersemester: 1. Übersetzung und Erklärung des »*Micrologus Guidonis*«, 1 Std.; 2. Die Exotik in den Meisterwerken der Tonkunst, 1 Std.; 3. Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft, 1 Std.; 4. Die Entwicklung der Notenschrift, I. Teil (Altertum und Anfang des Mittelalters), 1½ Std.

Notizen.

In Kopenhagen starb am 20. März **Christian Barnekow**, Nestor der dänischen Komponisten. Barnekow war im Jahre 1837 geboren, gehörte einer alten adligen, wohlhabenden Famlie an und konnte sich ohne öffentliche Anstellung ganz der Komposition widmen. Er arbeitete sehr fleißig und sehr gewissenhaft, aus dem letzten Grund ist die Zahl seiner Werke nicht besonders groß; sie umfassen aber sowohl Instrumental- wie Vokalwerke größeren und kleineren Stils (doch mit Ausnahme von Opern und Sinfonien). Nach ihrem Inhalt gehören sie zu der Nachromantik, zur Schule Gade-Hartmann's; die feine, sinnige und liebenswürdige Persönlichkeit des Komponisten hat ihnen aber ein besonderes Gepräge gegeben. In den späteren Jahren beschäftigte sich Barnekow namentlich mit der Komposition von Liedern für die Kirche und die Volkshochschule, von denen viele, sowohl vornehmen, wie volkstümlichen Charakter aufweisend, große Verbreitung gefunden haben. — In Deutschland scheint Barnekow ganz ungekannt geblieben zu sein — sogar in »Riemann's Lexikon« findet sich (mit Unrecht) sein Name nicht. — Musikhistorisch interessiert, war er Mitglied des IMG., gab ältere dänische Musik (von Kunzen, Buxtehude usw.) und geistliche Lieder von J. Chr. Fr. Bach, Schulz und Ph. E. Bach heraus. Er war erster Vorsitzender des »Musikvereins« und trug den Titel eines Professors. W. Behrend.

Berlin. An der Hochschule für Musik ist Frau Wanda Landowska als Lehrerin für Cembalo-Spiel verpflichtet worden. Die Hochschule dürfte die erste musikalische Unterrichtsanstalt sein, an der dieses Fach offiziell gelehrt wird.

Erinnerungsmal für J. J. Quantz. Ein solches soll in Oberscheden (Kreis Münden), dem Geburtsort von Quantz, in Form eines schlichten Brunnens errichtet werden. Ein Aufruf, von dem Wirkl. Geh. Rat Gieseke in Berlin unterzeichnet, ersucht Spenden dazu dem Kantor Brüggemann in Oberscheden zugehen zu lassen. Man wird nur herzlich wünschen können, daß das Projekt zu Ehren eines so hochverdienten Musikers durch die Beteiligung der Interessentenkreise zustande kommt.

Frankfurt a. M. Im zweiten Vortragsabend der Bach-Gemeinde wurden Bach's Sonate *G* dur für Flöte, Violine und Klavier, eine Anzahl geistlicher Lieder von J. W. Frank und die Sonate *Es* dur für Oboe, Violine und Klavier von Händel aufgeführt, was zeigt, daß dieser Bach gewidmete Verein seine Aufgabe nicht einseitig faßt.

Italien. Il 7 marzo ebbe luogo nel Liceo Musicale «Santa Cecilia» di Roma l' annunciata commemorazione di Arcangelo Corelli. Nel programma del concerto, composto tutto di musico dell' insigne violinista, figuravano l' ottavo concerto grosso per archi e cembalo e organo, composto per la notte di Natale, la IV sonata dell' op. 5, per violino e cembalo, la IV sonata e la Ciaccona per 2 violini, violoncello e cembalo, la sonata per violino e cembalo esistente nella

Biblioteca musicale di Bologna, il secondo concerto grosso per archi; cembalo e organo. Diresse il concerto Stanislao Falchi, direttore di Liceo. Per l' occasione il giornale *»Musica«* pubblicò una vera curiosità biografica: il testamento di Corelli trascritto dell' originale esistente nel Regio Archivio di Stato in Roma. Eccolo integralmente:

«Al Sig.r Card.le Ottoboni Padrone lasio un quadro a sua eletionne, e lo prego a farmi sepelire dove a lui più piacerà Al Sig.r Mateo Fornari lasio tutti li miei Violini, e tutti li mie carte con lasiare ancora tutti li rami del Opera quinta e di più li lasio anca l' opera sesta (e se vi sarà qualche regalo sia pure anche datto) Al E.mo Card.le Colonna li lasio un quadro di Brugolo in tella da testo. A Pippo mio servitore lasio mesa doppia il mese e a sua sorella Olimpia lasio li quatro testoni il mese loro vita durante Mieie Eredi universalli i miei fratelli Esecutori testamentari il Sig.r D. Giuseppe Mondini, el Sig.r Girolamo Sorboli e questi miei esecutori pensino al mio funerale e a farmi celebrare messe cinquecento questo dì li 5 genaro 1713».

«Io Arcangelo Corelli
mano propria».

A Marino, presso Roma, in una commemorazione fatta per cura dell' Università Populare, il prof. D. Alaleona, nuovo docente di storia musicale nel Liceo «Santa Cecilia», rievocò la ggura di Giacomo Carrissimi. L' oratore, dopo aver ricordato il periodo luminoso e magnifico del nostro Rinascimento musicale, così poco conosciuto mentre son così noti i rinascimenti nelle arti figurative e nelle lettere, tratteggiò la figura di Giacomo Carissimi, dell' uomo dalla vita semplice ed austera. dell' artista sommo che fu «consumato conoscitore di tutte li risorse e di tutti i meccanismi dell' arte musicale, ma nelle cui mani quest' arte non fu un gioco arido di suoni, sibbene un linguaggio vivo e palpitante, un mezzo di espressione squisito ed efficacissimo dei sentimenti e delle passioni, una voce rivelatrice di divini fantasmi di bellezza, di commosse aspirazioni e visioni dell' anima umana».

Venne opposta nella sola la seguento iscrizione:

Giacomo Carissimi
nato a Marino a' primi del 600
morto a Roma il 12 Gennaio 1674
fu musicista-poeta grandissimo
interprete possente e squisito
Dei sentimenti Umani

Köln. Am 20. März starb hier Kommerzienrat W. Heyer, der sich durch seine große Sammlung von Musikinstrumenten und die wissenschaftlich bearbeiteten und prächtig ausgestatteten Kataloge ein bedeutendes Verdienst um die Kenntnis der älteren Musikinstrumente erworben hat.

Kopenhagen. Im Musikhistorischen Museum (Direktor Prof. G. Hammerich) fanden im Laufe des Winters wieder verschiedene historische Konzerte mit Verwendung alter Instrumente statt. Zur Verwendung kamen u. a. fünf Guitaren und zwei Theorben *(Danses de l'Empire français)*, für zwei Theorben solo (Tanz: Was woll'n wir auf den Abend tun, 1590; Arie aus *»Angelica«*, 1690; Prinz Anton von Sachsen: Menuet aus »Calichon«), eine Suite für Guitare und Theorbe von Knudsen, Corrente und Menuet von A. Corelli für Filomela, Spinett und Theorbe, ferner Musik aus der französischen Revolution (Gretry, Rouget de l'Isle [Hymen à la raison]), Langlé (Hymne, 1794), ferner von A. Stradella, Pergolesi, Salvator Rosa, Stücke für Mandoline und Theorbe, sowie von F. Schubert und Fr. Bazin (1816 bis 1878), Ländler und *Chansons à dancer* für Guitare. An einem weiteren Konzert wurde auf einem Cembalo von 1723 (H. A. Hasch, Hamburg) Stücke von Rameau, Marpurg und Fr. Couperin gespielt, auf einer Tielke'schen Viola da gamba (mit Spinett) solche von Caix d'Hervelois, auf einem Clavichord von 1755 J. S. Bach's 1. Präludium aus dem W. Kl., verschiedene Stücke auf einer schwedischen Nickelharfe, ferner eine Sonate von Buxtehude für Violine und Cembalo (mit Gambe).

Liège (Lüttich). Die Société Bach (Direkteur Dr. Dwelshauvers), die während ihres dreijährigen Bestehens schon eine größere Anzahl Bach'scher Werke zur Aufführung gebracht hat, widmete ihr letztes geistliches Konzert Vorgängern von J. S. Bach. Das Programm lautet: I. Ciaconna in *d* moll von Pachelbel, Sarabande von Couperin, Präludium von Corelli, Passacaglia von Frescobaldi. II. Choralvorspiel über den 12. Psalm von Hanff, drei geistliche Gesänge von Ducis, de Bruck, Agricola (sic), Choralvorspiel über einen Passionsgesang des XV. Jahrh. von Scheidt.

Neukölln (bei Berlin). Hier gelangte der erste Teil der einst Bach zugeschriebenen Lukas-Passion mit Gemeindechorälen zur Aufführung.

Prag. Die Notiz der vorigen Nummer wird dahin richtiggestellt, daß der deutschen Universität hier die Mittel zur Errichtung eines musikwissenschaftlichen Instituts von der Regierung bewilligt worden sind.

Rom. In einem Konzert der *Società internazionale per la Musica di camera* erklang die *F* dur-Triosonate von D. Buxtehude.

Schlachtensee (bei Berlin). Haydn's heute recht selten zu hörende »Sieben Worte« gelangten hier am Gründonnerstag zur Aufführung.

Zur Notiz: Wegen Raummangel kann die »Kritische Bücherschau« in dieser Nummer nicht erscheinen.

Buchhändler-Kataloge.

Ellis, London W., 29, New Broad Street. A Catalogue of Musical Books and MSS. Including Cochleus, Tetrachordum, 1520; Colonna, Psalmi, 1694; Croce, Musica Sacra, 1608; Hilton, Catch that catch can, 1652; Leveridge's Songs, 1727; Purcell, Musical Entertainment for St. Cecilia's Day, 1684; Purcell, The Prophetess, 1691; and many other rare and interesting volumes. (452 Nbrs.)

Einladung zur Subskription.

Luca Marenzio's († 1599) Madrigale, vielleicht die reichsten und schönsten Früchte ihrer Gattung aus der klassischen Zeit des a cappella-Gesanges, sind bisher in nur wenigen und zerstreuten Neudrucken zugänglich. Die Unterzeichneten möchten diesem Mangel abhelfen durch eine umfassendere Ausgabe, die durch Erschließung von 25 — bei Zählung der einzelnen Teile 45 — bisher ungedruckten Madrigalen ein einigermaßen abgerundetes Bild von dem Reichtum und Umfang seines Schaffens zu vermitteln beabsichtigt.

Die Ausgabe wird, falls sich eine genügende Zahl von Subskribenten meldet, ab 1. Januar 1914 in drei, in etwa vierteljährlichem Abstand sich folgenden Bänden von insgesamt 250 Seiten erscheinen. Sie enthält deutsche Übertragung der Dichtungen, und als Einführung eine längere Würdigung von M.'s künstlerischer Persönlichkeit. Der Subskriptionspreis beträgt ℳ 18,—, für jeden Band ℳ 6,—. Einzelne Teile werden nicht abgegeben. Nach Ablauf der Subskriptionsfrist, am 1. Okt. 1913, erhöht der Preis sich auf ℳ 25,—. Subskriptionserklärungen sind zu richten an Dr. A. Einstein, München, Cuvilliésstr. 13.

C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung
(R. Linnemann),
Leipzig, Dörrienstr. 13.

Dr. Alfred Einstein,
München,
Cuvilliésstr. 13.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Bruxelles.

La troisième séance annuelle du groupe bruxellois de notre section belge a eu lieu le 21 février. Grâce à l'obligeant concours de Mlle Marie Galand, pianiste, et de M. Marcel Jorez, violiniste, nos membres et les personnes invitées ont pu apprécier le charme stylistique et la variété de forme de cinq sonates pour piano

et violon du XVII[e] et du XVIII[e] siècle. M. Jorez les avait groupées par écoles: école allemande (sonate en *la* majeur de Franz Benda), école italienne (sonate en *la* majeur de Michele Mascitti), école anglaise (sonate en *sol* mineur de Purcell), école française (sonate en *la* mineur de Louis Aubert), école belge (sonate en *ré* majeur de J. B. Loeillet). En réalité l'on put, après cette audition, se convaincre de deux choses: d'abord, qu'une partie de ces morceaux, qualifiés de sonates, participaient beaucoup plus de la »suite« que de la »sonate«; ensuite, que la division en écoles nationales était de caractère purement conventionnel, attendu que toutes ces sonates, à part celle d'Aubert, se rattachent, à la fois par leur forme et leur inspiration, à la seule et unique école italienne.

M. Jorez joint à des qualités techniques de premier ordre, un sens élevé du style. Son jeu est l'écho fidèle de la passion qu'il a pour la musique ancienne. M[lle] Galand, à qui incombait la tâche agréable d'exécuter la réalisation du *continuo*, a fait preuve d'excellentes qualité de légéreté et de rythme.

Ch. van den Borren.

Kopenhagen.

Im großen Saal des Kgl. Musikkonservatoriums hielt die Kopenhagener Gruppe am 17. März ihre erste Sitzung in dieser Saison ab, und zwar für eine ansehnliche Versammlung von Mitgliedern und Gästen, unter welchen letzteren sich viele bekannte Musiker und Gelehrte befanden. — Der Schriftführer, Bureauchef Dr. Will. Behrend leitete ein, mit Bezug auf die Gäste namentlich Zweck und Bedeutung der »IMG.« kurz resümierend. Hiernach hielt der Vorsitzende, Professor Dr. Angul Hammerich einen Vortrag über »Musik in Dänemark zur Zeit der Waldemaren«. Von seinem neulich erschienen staatlichen Werk: *Musik-Mindesmärker fra Middelalderen i Danmark* — auch englisch bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel: »*Mediæval Musical Relics of Danmark*« — ausgehend, teilte Hammerich in ganz persönlicher Weise teils viel Interessantes über seine »Jagd« nach diesen »Monumenta« der mittelalterlichen Musik in Dänemark mit, teils demonstrierte er mündlich und am Klavier des näheren die wichtigsten Beispiele aus seinem Werk: eine Sequenz aus dem *Liber daticus* (aus Lund), eine Hymne und eine Sequenz an St. Knud (Kanutus) aus dem 13. Jahrhundert (*Codex Kiloniensis*). Der Redner zeigte namentlich auf die »französischen« Züge in der ersten Sequenz, den *C*dur-Charakter der Hymne und die Verwandtschaft der letzten Sequenz mit dem dänischen Volkslied. — Nach diesen Ausführungen, die mit großem Interesse gehört wurden, trugen die Sänger der katholischen »St. Ansgar Kirche« unter Organist Hammermüller die besprochene Musik chorisch vor.

Will. Behrend.

Leipzig.

In der Februarversammlung unserer Ortsgruppe sprach der Vorsitzende, Herr Dr. A. Schering, über die Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren. Eine in Aussicht genommene Neuausgabe ausgewählter Kompositionen von Seb. Knüpfer, Joh. Schelle und Joh. Kuhnau — so führte er aus — lege nahe, in Anknüpfung an das im September 1912 gefeierte Thomasjubiläum schon jetzt mit einigen Worten auf deren Kantatenproduktion hinzuweisen. Der Vortragende entwarf ein Bild der Entwicklung der Hauptformen in der protestantischen Kirchenmusik bis zum Erscheinen der Choralkantate im 17. Jahrhundert, ging deren Pflege und besonderer Gestaltung in Leipzig nach und stellte fest, daß etwa die Hälfte der von Knüpfer und Schelle überlieferten sog. Kantaten noch dem orchesterbegleiteten Vokalkonzert angehöre. Er charakterisierte dann die Technik Knüpfer's als die eines Meisters von Rang und hohem Können und gab verschiedene Beispiele für dessen lebendige, kraftvolle, zuweilen dramatische Auffassung der Texte. Ebenso rühmend wurde der Leistungen Schelle's gedacht, der weniger in seinen äußerlich glänzenden, mit allergrößtem Aufführungsapparat rechnenden Choralkantaten, als in seinen Psalm- und Evangelienkantaten als würdiger Vorgänger

Bach's zu betrachten sei. Gegenüber diesen beiden trete Kuhnau als Kantatenkomponist erheblich zurück; sein Schaffen stehe mit wenigen Ausnahmen nicht auf der Höhe der Zeit, ja bedeute geradezu einen Niederstieg, eine Erscheinung, die mit der allgemeinen Schätzung Kuhnau's durch die Zeitgenossen nicht recht harmonieren wolle und nur zum Teil aus mißlichen äußeren Verhältnissen zu erklären sei. Ins Einzelne gehend, erläuterte der Vortragende noch gewisse formelle Eigenheiten der Leipziger Kantate, namentlich die verschiedenen Arten der Choralbehandlung, ferner die Entwicklung des Ariengesanges von den bei Knüpfer noch halb venetianisch stilisierten kleinen Sologesängen an bis hin zur bescheidenen da Capo-Arie Kuhnau's, wobei er nachdrücklich die Bedeutung des solistisch vorgetragenen Strophenliedes für die Leipziger Kantate hervorhob. Ein Überblick über die Leipziger Orchesterverhältnisse und die im einzelnen verwendeten Instrumente beschloß den Vortrag, der voraussichtlich im nächsten Bachjahrbuch in erweiterter Gestalt gedruckt erscheinen soll. — Vor dem Eintreten in die Tagesordnung widmete der Vorsitzende Worte des Gedächtnisses dem Ende Januar verstorbenen Ortsgruppenmitgliede Gustav Borchers, der während langer Jahre und in stets hilfsbereiter Weise seine Kunst in den Dienst der Ortsgruppe gestellt hatte. **Max Unger.**

Wien.

Am 19. Februar hielt Herr Dr. Erwin Felber im Physiologischen Universitätsinstitute einen Vortrag über »die Musik der Eingeborenen von Neuguinea«. Nach einer instruktiven geographischen und anthropologischen Einführung, welche großenteils auf Grund der Forschungsergebnisse des Wiener Gelehrten Dr. Pöch gewonnen wurde, ging Dr. Felber auf die verschiedenen Arten der Musik bei den Papuas ein und erläuterte daran im allgemeinen das Wesen der primitiven Musik. Das musikalische Material bot eine größere Zahl von Phonogrammen aus dem Archiv der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, die geeignet waren, einen geschlossenen Überblick über die verschiedenen Arten dieser Musik zu geben. Besonders interessant war die Aufnahme eines Matrosen, der einen Beschwörungsgesang gegen heraufziehende Unwetter sang, oder die Gesänge mit schrillem Umschlagen der Stimme, das bei den Papuanen für besonders schön gilt. Dem Vortrag folgte eine nähere Erklärung der Platten und Abhören derselben mit Hörschlauch für eine Reihe von Zuhörern, die sich näher für die Ausführungen interessierten. Am 5. März folgte ein Vortrag von Dr. Rudolf Réti: Erklärungsversuch zeitgenössischer, sogenannter moderner Harmonik. Auf die Einzelheiten dieses Vortrages einzugehen, scheint mir aus räumlichen Gründen unmöglich, und erübrigt sich auch aus dem Grunde, da die Publikation desselben bevorsteht. An den Vortrag schloß sich eine längere Diskussion. **Egon Wellesz.**

Neue Mitglieder.

Mrs. **Hill Rivington,** 73 Ladbroke Grove, London W.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Professor **Granville Bantock,** Birmingham, jetzt: 30, Elvetham Road, Edgbaston.
Arthur Farwell, Newton Center (U. S. A.), jetzt: 148 E. 18th St., New-York City.
Miss **Mary Jenkins,** London, jetzt: 3, Cornwall Gardens, S.W.
A. Kalisch, London, jetzt: 10, Stafford House, Maida Hill West, W.
Professor Dr. **Th. Kroyer,** München, jetzt: Wolfsratshäuserstr. 61.
Dr. **Richard Münnich,** Berlin, jetzt: W. 57, Elpholzstr. 15.
G. A. Walter, Berlin-Wilmersdorf, jetzt: Berlin-Zehlendorf, Berlepsch-Str 39 B.

Ausgegeben Mitte April 1913.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
English Editor: Dr. Charles Maclean.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIV. Jahrgang. 1912/1913.

Verzeichnis der Zeitschriften siehe Heft 1 dieses Jahrganges.

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

Neu aufgenommene Zeitschriften:

MSfS Ms. für Schulgesang. Hrsg. v. F. Wiedermann u. E. Paul. Essen-Ruhr: Baedeker.

Ästhetik (s. a. Kirchenmusik). L'émotion musicale et les instruments de musique (Lecomte), SIM 9, 2. — »Musik«. Eine etymologische Studie (Petzelt), Mk 12, 12.

Akustik. Equal temperament: an unrealised theory. MT 54, 840. — L'oreille et la musique. (Bonnier), SIM 9, 2. — Über die beiden Arten des absoluten Gehörs (Révész), ZIMG 14, 5. — Natürliche und künstliche Obertöne im Orgelton (Rupp), ZfI 33, 14. — Les étapes d'une découverte acoustique. Les sons inférieurs [II] (Sizes), SIM 9, 1. — Klangfarbensinn und Klangfarbentaubheit (Weigle), ZfI 33, 17.

Alcock, W. G., s. Noble, Orgel.

Andersson, Otto, s. Kirchenmusik.

Andro, L., s. Wien.

Ariadne. Eine musikalische Ariadne-Statistik (Steinhard), S 71, 2.

Artom, Camillo, s. Solmisation.

Ast, Max, s. Jaques-Dalcroze.

Auber, D. F. E., e Rossini . . . (Bertini), NM 18, 253.

Aussprache s. Gesang.

Averkamp, Ant., s. Besprechungen.

Bach, J. S. (Eulenburg), Zeit, Wien, 11. Jan. 1913. — Une suite pour luth de B. (Bacha), GM 59, 6 u. 7. — Zur Echtheitsfrage Bach zugeschriebener Kompositionen (Merian), SMZ 53, 6. — Zu B.'s Hmoll-Messe (Nettl), ZIMG 14, 6 u. Mk 12, 11. — Zur Frage der Echtheit von Kompositionen, die unter dem Namen Joh. Seb. Bach gehen (Reichel), SMZ 53, 5. — Zur Aufführung der Matthäuspassion durch den Berliner Philharmon. Chor (Schneider), ZIMG 14, 5. — Siegfried Ochs u. d. Matthäuspassion (Singer), AMZ 40, 1. — Über die Orchesterbesetzung B.'scher Werke (Volbach), AMZ 40, 4.

Bach, Karl Ph. Em. L'»Essai sur la vraie manière de jouer du Clavecin« (de Rudder), VM 6, 13.

Bacha, Eugène, s. Bach.

Bade, O., s. Charpentier.

Baker, Percy. MSt 1, 11.

Ballade s. Lied.

Ballett. The russian ballet (Montagu-Nathan), MSt 1, 10.

Balte, F. M., s. Tanz.

Bartmuß, Rich. Anhalt. Staatsanzeiger, 24. Dez. 1912.

Batka, Rich., s. Konzert, Musik.

Battistini, Mattia. Wie erhielt sich B. seine Stimme? (Mühlhausen), AMZ 40, 6.

Battke, Max, s. Dynamik.

Bauer, M., s. Besprechungen.

Bauer, U., s. Chorgesang.

Baughan, J. H. G., s. Del Riego, Fall, Mahler, Musik, Sommervell, Strauß. Wagner.

Beethoven, L. van. B.-Faksimilia. Me 4, 1. — B.'s Violin-Sonatas (S. O. G.), MSt 1, 4. — B. u. A. Reicha (Bücken), Mk 12, 12. — Die erste Aufführung d. 9. Sinfonie in Berlin (Jacobi). DMZ 44, 4. — Ein neu entdecktes Lied von B. (Kinsky), AMZ 40, 2. — B. in Scotland (Saunders), MSt 1, 9. — Ein B.-Fund (Spiro), S 71, 8. — Über den Charakter B.'scher Musik (Tetzel), MpB 36, 5. — B.'s Sonata in A flat, op. 26 (Wilkinson), MSt 1, 5.

Behn, Friedr., s. Syrinx.

Bekker, Paul, s. Mahler, Musikwissenschaft.

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

Beiträge zur Ästhetik (Weidinger), MS 45, 9. — Kirchenmusikalische Zeitfragen in geschichtlicher Beleuchtung (Werner), MSfG 18, 3.
Klanert, Paul, s. Draeseke, Museen, Schrecker.
Klarinette (s. a. Rameau).
Klavier. I clavicembalisti . . ., CM 17, 2. — The place of technique in pianoforte playing. An interview with Leop. Godowsky, MSt 1, 7. — Pianoforte pedalling (Hull), MMR 43, 506. — Das Fingerheben in der Technik d. Klavierspiels (Rosenthal), MpB 36, 6. — Zur Wiedereinführung des Klavizembalos (Sachs), Die Naturwissenschaften 1, 94. — Vom Spiel am Klavier in Gesellschaften u. Familienkreisen (Scheuermann), MSal 5, 3 ff.
Klein, Hermann, s. Oper.
Klose, Friedrich. K.'s Chorwerk »Ein Festgesang Neros« (Reinhart), SMZ 53, 10.
Koczian, Victor, s. Wagner.
Köhler, K., s. Lied.
Kohler, J., s. Wagner.
Kohut, Adolph, s. Wieland.
Komponist. Concerning the Composer, MN 44, 1145. — Kompositeur u. Direkteur [Eigenschaften u. Pflichten . . . A. W. Smith] (Prümers), NZM 80, 9.
Konservatorien s. Musikschulen.
Konzert. The etiquette of concert-going (D. D.), MSt 1, 4. — Vom »Wirksamen« in den Konzertprogrammen (Batka), DMMZ 35, 5. — Concerts — good and otherwise (Hull), MMR 43, 505.
Korngold, Erich Wolfgang. (Tischer), RMZ 14, 6.
Kralik, Rich. v., s. Kirchenmusik.
Krause, Emil, s. Kirchenmusik.
Krebs, C., s. Oper.
Kübler, s. Wagner.
Kufferath, Maurice, s. Wagner.
La Barre, Charles Henri, an early clavecin maker and player (T. L. S.), MN 44, 1149.
Lacombe, Louis, u seine Werke (Retzer), NMZ 34, 11.
Lafite, Carl, s. Oper.
La Laurencie, Lionel de, s. Rameau.
Laloy, Louis, s. Debussy.
Lambsdorff, G. v., s. Wagner.
Landowska, Wanda, s. Chopin.
La Tombelle, F. de, s. Musik.
Laute (s. a. Lied).
Lawrence, J. T., s. Orgel.
Lecomte, George, s. Ästhetik.
Leipzig. Die . . . Feier der Thomasschule . . . ihres 700 jährigen Bestehens (Löbmann), MS 45, 12.
Lendvai, Erwin. (Hagemann), DMMZ 35, 9.
Lewin, Gustav, s. Oper.
Liadow, Anatole. L.'s Valse Bachinage op. 32 (Wilkinson), MSt 1, 8.
Lied (s. a. Kirchenmusik, Musikunterricht). Das moderne Lied (Bruns), MSal 5, 3/4. — Lieder u. Balladen aus Island (Erckmann), NZM 80, 10. — Une prose inédite contre les Normands pour la fête de la Toussaint (Gastoué), TSG 18, 9 ff. — »Ein' feste Burg« (Hollaender), MSfS 7, 8. — Deutsche Weihnachtslieder v. d. Reformation (Köhler), Tägl. Rundschau, Berlin, 27. Dez. 1912 u. ff. — Warum gibt es so wenig neue Volks- und Kinderlieder? (Löbmann), MpB 36, 6 f. — Das Kunstlied (Münch), MSfS 7, 3 f. — Nationalhymnen (Noatzsch), MSfS 7, 4. — Anmerkungen zur Frage der Mundartschreibung in dem Volksliederwerk des österreich. Unterrichts-Ministeriums (Rotter), DV 15, 1 f. — Volkslied u. Volksmusik einiger germanischer Völker (Schäfer), MSfS 7, 8 f. — Lieder zur Laute (Semmig), DS 5, 8. — Ästhetisches u. Geschichtliches über das Lied (Waltz), MSfS 7, 7 f. — Vom Volkslied in Niedersachsen (de Witt), NMZ 34, 10.
Lienau, Rob., s. Juristisches.
Liliencron, Frhr. Rochus von. (Hollaender), MSfS 7, 2. — (Wiedermann), MSfS 7, 1.
Liszt, Franz (s. a. Berlioz). L. als Orgelkomponist (Bolte), NZM 80, 7. — L. e i suoi poemi sinfonici (D'Angeli), CM 17, 1. — Truths about L. (Dunkl), MC 64, 25. — Die ersten Jugendwerke L.'s (Stradal), NZM 80, 8. — Die technisch. Studien L.'s (Stradal), AMZ 40, 4.
Liturgie s. Kirchenmusik.
Lochbrunner, G., s. Eschmann-Dunner.
Löbmann, Hugo, s. Leipzig, Lied.
London. London Notes (C. M.), ZIMG 14, 6. — Aus dem Londoner Musikleben (C. K.), NMZ 34, 9. — The Beecham opera season (Kalisch), MT 54, 841.
Lowe, George, s. Clarke, German.
Lubowski, M., s. Musikzeitschriften, Scheuermann, Wolf.
Ludwig II. v. Bayern s. Wagner.
Ludwig, Emil, s. Wagner.
Ludwig, Valentin, s. Chorgesang.
Lüthje, Heinrich, s. Musikunterricht.
Luise, Königin v. Preußen s. Friedrich Wilhelm III.
Lutschounig, Alexander. GR 12, 2.
Lyra, Justus W. (Kageler), MSfS 7, 5 f.
Machabey, A., s. Besprechungen.
Magister, Leo, s. Kirchenmusik.
Mahler, Gustav (s. a. Wagner). M.'s 7. Symphony (Baughan), MSt 1, 4. — M. als Symphoniker (Bekker), AMZ 40, 10.
Manas, Josef, s. Gesang.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 8. Vierzehnter Jahrgang. **1913.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Bibliographische Kommission.

Die Gründung der in Verbindung mit der I.M.G. eingerichteten Bibliographischen Kommission wurde in der Z. XII, 339, September 1911 bekannt gegeben, und die Namen der Mitglieder der I.M.G., die der Kommission angehören, wurden ebendaselbst genannt. Ein von dieser Kommission dem Vorstande der I.M.G. erstatteter Bericht wurde zur allgemeinen Information in der Z. XIII, 9, Oktober 1912 herausgegeben. Der folgende weitere Bericht ist nun in den Besitz des Vorstandes gelangt und wird hier in ähnlicher Weise veröffentlicht.

Im Auftrage des Präsidiums-Vorstandes.

Bericht der Zentralstelle der Bibliographischen Kommission.

Die Sammlung bio-bibliographen Materials, welches Nachträge und Verbesserungen zu Eitner's Quellen-Lexikon vereinigt und welche im letzten Berichte (*Report of the Fourth Congress of the I.M.G.*, S. 404) angezeigt wurde, ist planmäßig ausgebaut und fortgesetzt worden. Die unter dem Titel »*Miscellanea Musicae bio-bibliographica*« erscheinende periodische Publikation, deren Plan im Juni 1911 in London von der Bibliographischen Kommission gebilligt und der Hauptversammlung der I.M.G. in London am 3. Juni 1911 zur Kenntnis gebracht worden ist, wird in Verbindung mit der Bibliographischen Kommission von Hermann Springer, Max Schneider und Werner Wolffheim herausgegeben, und ihr erster Jahrgang liegt in vier Heften abgeschlossen vor.

Wie im Vorwort der Herausgeber ausgeführt wird, bilden neue Autoren, neue Werke, neue Fundorte, neue biographische Daten den Hauptinhalt der Nachweise. Ferner werden Korrekturen des Quellen-Lexikons (Berichtigung

falscher tatsächlicher Angaben usw.) mitgeteilt, soweit sie nicht bereits den einzelnen Bänden des Eitner'schen Werkes angefügt sind. Im allgemeinen werden quellenmäßig belegte Nachweise geboten. Von dem Materiale, das nicht von den Herausgebern selbst beigebracht ist, wird die Provenienz angegeben. Bei der Redaktion bemühen sich die Herausgeber um genaue Nachprüfung und um eine möglicht knappe und klare Fassung. Für die Behandlung des bibliographischen Details werden im allgemeinen die Vorschriften der »Instruktionen für die alphabetischen Kataloge der preußischen Bibliotheken, 2. Ausgabe 1908« zugrunde gelegt, abgesehen von Fällen, in denen eine unveränderte Wiedergabe des vorgefundenen Materials geboten erscheint. Es besteht der Grundsatz, unbestimmte bibliographische Sammelbezeichnungen möglichst zu vermeiden und Einzelnachweise zu geben. Bei der notwendigen Auswahl aus dem naturgemäß ungleichwertigen Material ist die Rücksicht auf möglichste Vielseitigkeit des Inhalts und auf das allgemeine Interesse der Forschung maßgebend. So werden zum Beispiel neue Fundorte nur dann angegeben, wenn es sich um besonders seltene oder schwer zugängliche Werke handelt. Das nicht veröffentlichte Material bleibt der Berliner bibliographischen Zentralstelle zur Verfügung. Innerhalb der einzelnen Artikel zeigt ein * an, was in dem betreffenden Falle über Eitner's Quellen-Lexikon hinaus neu nachgewiesen wird. Für eine eventuelle zettelkatalogmäßige Verwendung (durch Ausschneiden und Aufkleben) werden die einzelnen Nachweise in sich geschlossen und voneinander unabhängig gehalten und in der Zeilenlänge dem internationalen Katalogkartenformate angepaßt. Sie werden innerhalb einzelner Hefte in alphabetischer Ordnung aufgereiht und durch den Jahrgang hindurch mit laufender Nummer versehen, die mit Hilfe eines Jahresregisters leichtes Auffinden ermöglichen. Die Publikation erscheint im Formate des Eitner'schen Quellen-Lexikons in Vierteljahrsheften (Kommissionsverlag Breitkopf & Härtel, Leipzig). Neben der doppelseitig bedruckten Ausgabe (jährlicher Bezugspreis ℳ 8,—) wird für Abonnenten, die eine katalogmäßige Verwendung beabsichtigen, eine Ausgabe in einseitigem Drucke zum Preise von ℳ 10,— hergestellt.

Die methodische Durcharbeitung der musikwissenschaftlichen Literatur umfaßt bereits unter anderem die vollständige Reihe der Zeitschrift der I.M.G., der Sammelbände der I.M.G. und der Denkmälerpublikationen. Der bisher in den *Miscellanea* vorgelegte Stoff ist mit sehr wenigen Ausnahmen durch die eigene Sammeltätigkeit der Herausgeber zusammengebracht worden, während nach dem Ergebnis der Londoner Kommissionsverhandlungen auch ein erheblicher Zufluß offiziellen Materials vorausgesetzt wurde.

Der erste Jahrgang der *Miscellanea*, der 1067 Nummern umfaßt, weist 125 neue Autoren nach; neue Werke finden sich in ca. 600 Nummern angezeigt. Etwa 100 Beiträge bringen neue biographische Einzelheiten. An dem veröffentlichten Material ist u. a. die Musikgeschichte Deutschlands mit ca. 450, Italien mit ca. 300, Frankreich mit ca 140, England mit ca. 70, Spanien mit ca. 50 Artikeln beteiligt.
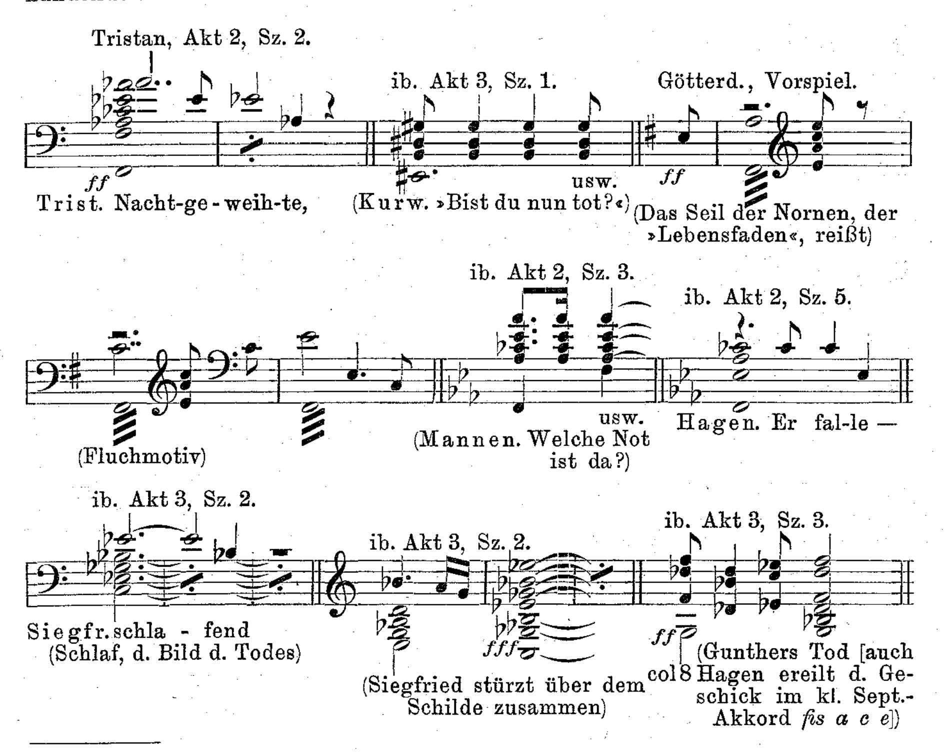
Eine wesentliche Förderung erfuhr die Publikation durche eine Beihilfe, welche das Königl. Preußische Kultusministerium den Herausgebern zur Fortführung des Unternehmens bewilligt hat.

Berlin. **Dr. Herm. Springer.**

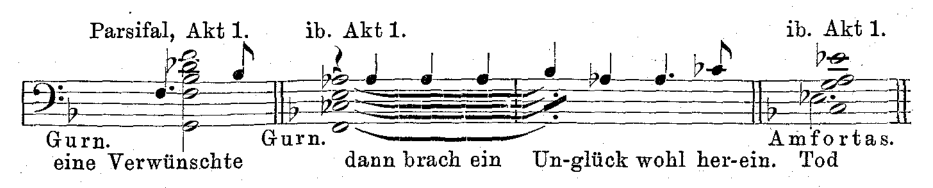
Redaktioneller Teil.

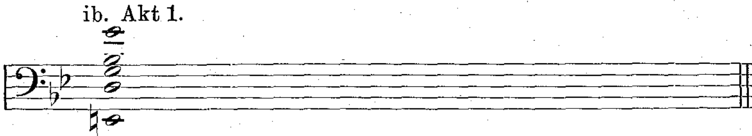
Der Charakter der Akkorde bei Wagner[1]).

Nimmt man dem großen Nonenakkord den Grundton, so wird aus dem Liebesakkord sein stärkster Gegensatz, der Todes-Akkord, der kleine Septimenakkord. Er schließt in sich den verminderten Dreiklang, das Bild der Ohnmacht, und den ernsten, geheimnisvollen, nächtlichen Mollakkord; aus dieser Charakterverbindung ergibt sich der Todes-Charakter des kleinen Septimenakkordes unschwer. Der düstere Charakter geht aber in höherer Lage verloren, aus der Nacht wird Licht, das Moll wandelt sich in Dur, die Klage weicht dem frohen Blick. Durch die Verbindung der Höhe mit der Tiefe, durch gleichzeitiges Erklingen in hoher und tiefer Lage, verliert der Akkord seinen Todescharakter jedoch nicht, im Gegenteil — es tritt noch eine Steigerung, eine Verstärkung des furchtbaren Klanges ein. Wie der große Nonenakkord den Gipfel des Glückes bedeutet, so gilt der kleine Septimenakkord als tragischer Höhepunkt: ich weise auf das *fff* im Tristanvorspiel (die »Katastrophe«) und auf das *ff* im Vorspiel zum dritten »Parsifal«-Aufzug hin. Weitere tragische Fortissimi enthalten die nachstehenden, Tod kündenden und Unheil meldenden Notenzeilen.
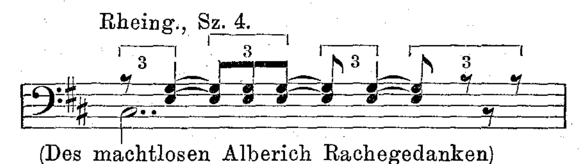


1) Ein weiterer, allgemeiner Wagner-Artikel wird, um andere Veröffentlichungen nicht länger zurückstellen zu müssen, im Juniheft erscheinen. D. R.





(Gurn. »das Schneegefieder dunkel befleckt, gebrochen das Aug«)
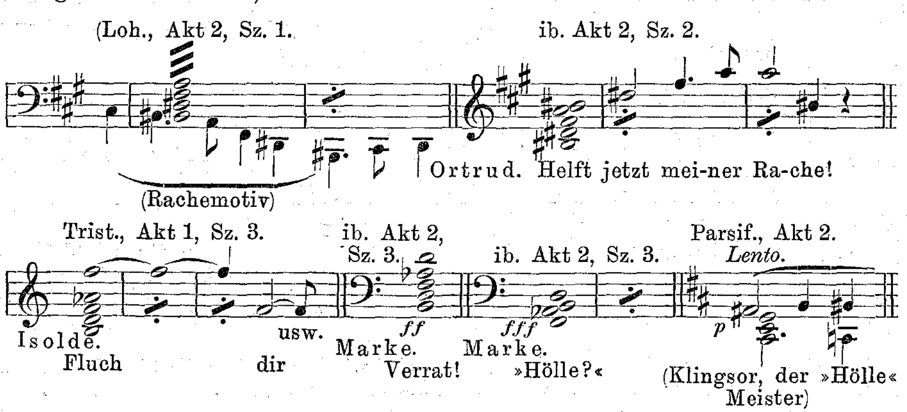
Den Akkord der Ohnmacht, der Unmacht nenne ich den verminderten Dreiklang; es liegt zugleich etwas Grauenhaftes in ihm, wenn er in tieferer Lage und in engem Terzenaufbau erklingt.
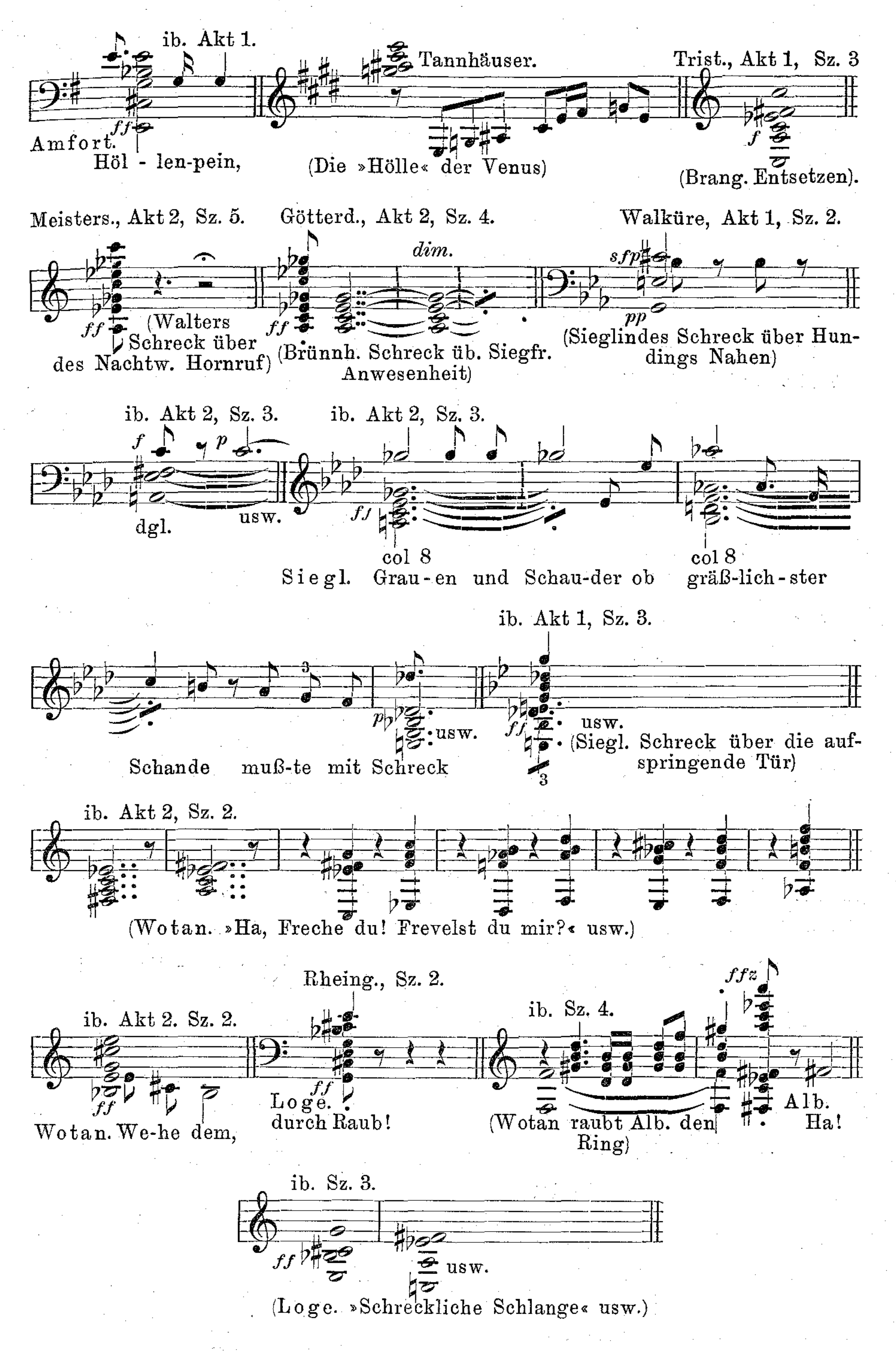


(Des machtlosen Alberich Rachegedanken)

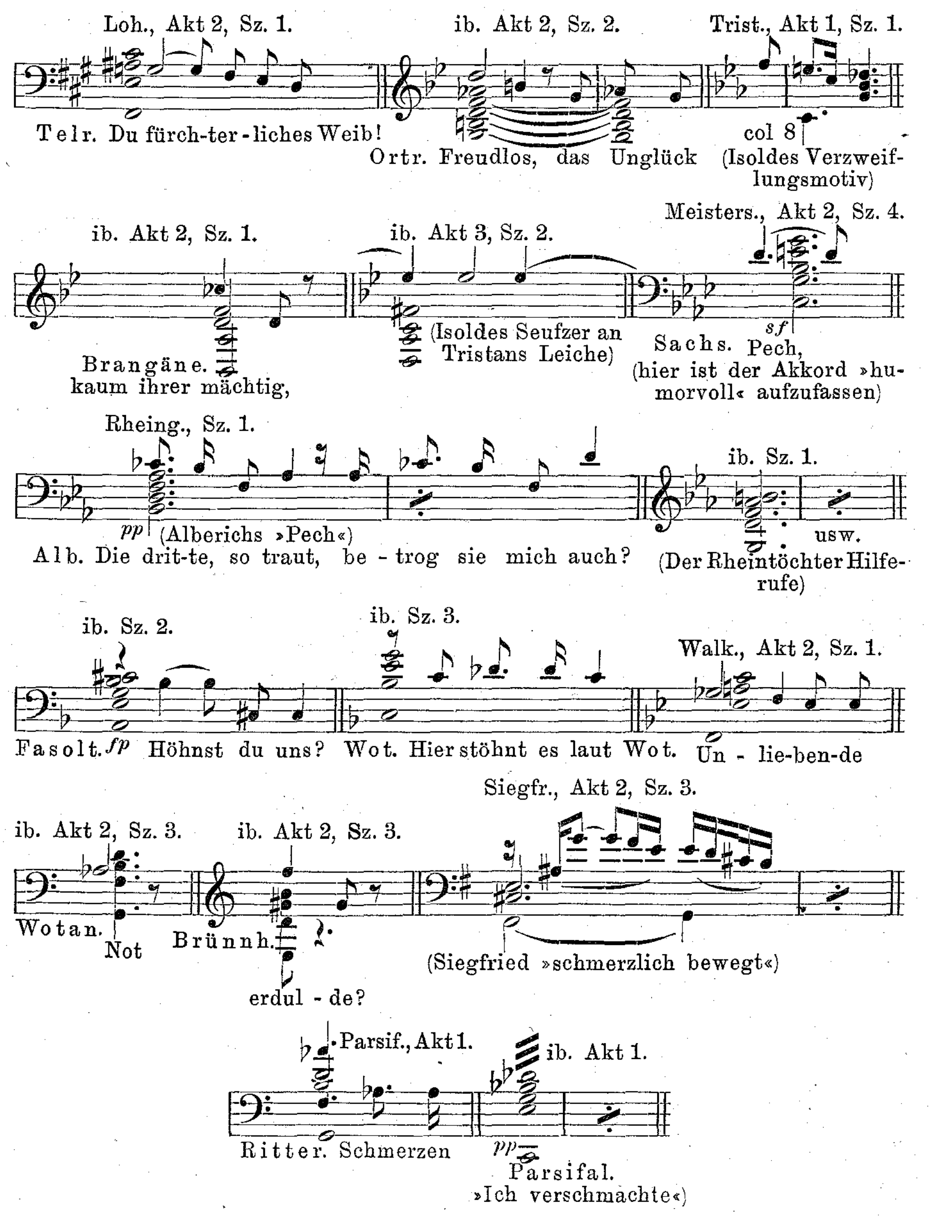
(Marx nennt den verminderten Dreiklang »ängstlich und peinlich«.)

Bereichern wir diesen Akkord durch eine weitere kleine Terz, so haben wir den verminderten Septimenakkord, die dramatische, lebhafte, eindringliche Steigerung des eben vermerkten, unheimlichen Cherakters. Entsetzen, Schreck, Hölle, Fluch und Rache sprechen aus dem verminderten Septimenakkorde. Auch in den höchsten Höhen wird er diesen Charakterzügen nicht untreu. Eine große Rolle spielt er in der Racheszene im »Lohengrin« (Akt 2 Szene 1), immer und immer wieder erklingt er daselbst, er ist »der« Akkord dieser Szene. (Das charakteristische Überwiegen eines Akkordes während einer ganzen Szene oder langer Strecken ereignet sich des öfteren in Wagner's Musikdramen: in Liebesszenen wird der Komponist naturgemäß in Nonenakkorden schwelgen, in heiligen Situationen kommt der Dreiklang zur Herrschaft.)
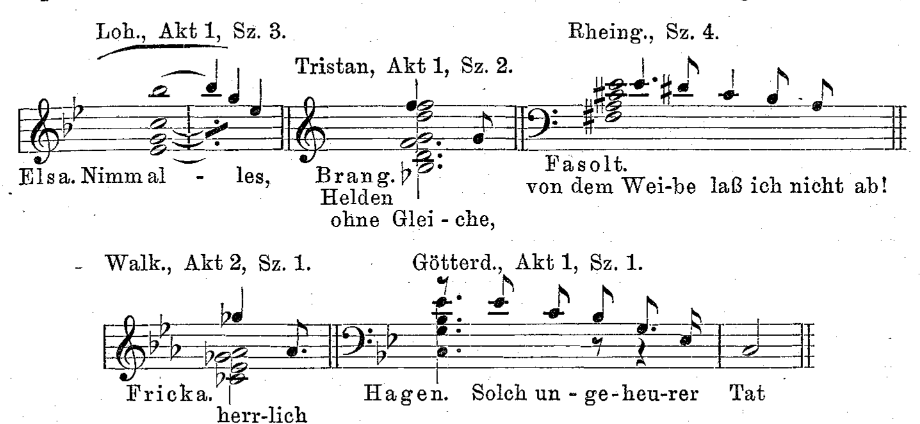


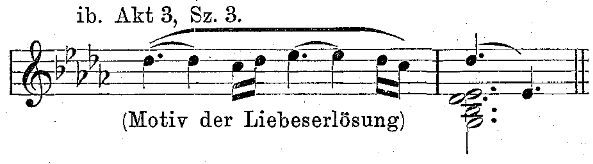

ib. Akt 1.
Amfort.
Höl - len-pein,
Tannhäuser.
(Die »Hölle« der Venus)
Trist., Akt 1, Sz. 3
(Brang. Entsetzen).
Meisters., Akt 2, Sz. 5.
(Walters Schreck über des Nachtw. Hornruf)
Götterd., Akt 2, Sz. 4.
dim.
(Brünnh. Schreck üb. Siegfr. Anwesenheit)
Walküre, Akt 1, Sz. 2.
(Sieglindes Schreck über Hundings Nahen)
ib. Akt 2, Sz. 3.
dgl.
usw.
ib. Akt 2, Sz. 3.
col 8
col 8
Siegl. Grau-en und Schau-der ob gräß-lich-ster
Schande muß-te mit Schreck
usw.
ib. Akt 1, Sz. 3.
usw.
(Siegl. Schreck über die aufspringende Tür)
ib. Akt 2, Sz. 2.
(Wotan. »Ha, Freche du! Frevelst du mir?« usw.)
ib. Akt 2. Sz. 2.
Wotan. We-he dem,
Rheing., Sz. 2.
Loge.
durch Raub!
ib. Sz. 4.
(Wotan raubt Alb. den Ring)
Alb.
Ha!
ib. Sz. 3.
usw.
(Loge. »Schreckliche Schlange« usw.)

Setzen wir zu dem verminderten Septimenakkord als Basis die große Terz, betrachten wir den kleinen Nonenakkord. Durch den neuen Ton wird zwar keine entschiedene Änderung im Charakter erzeugt, der Klang des Furchtbaren wird jedoch durch den Schmerz der kleinen None gemildert, veredelt. Während wir den verminderten Septimenakkord als einen unbehaglichen, unsympathischen Klang empfinden, können wir dem aus Grausen und Schmerz gebildeten kleinen Nonenakkorde unser Mitleid, unser Mitgefühl nicht versagen. (Von »schmerzlichem, versagendem Ersehnen« spricht Marx hinsichtlich dieses Akkordes.)

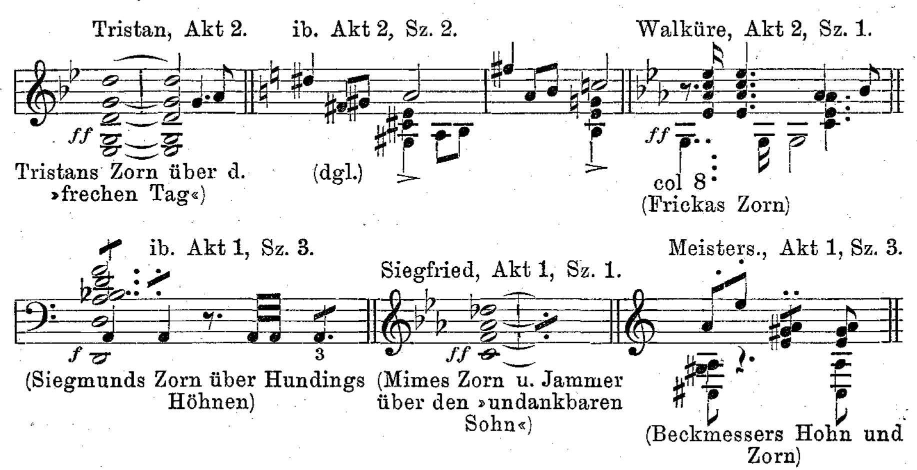


Der Nebenseptimenakkord auf der Sekunde (Terz oder Sexte) in Dur ist eine Abschwächung des großen Nonenakkordes. Gilt dieser Nonenakkord als die »überschwengliche« Glücksäußerung, so berichtet jener Nebenseptimenakkord in ruhigerer, stolzer Weise vom Glück, von Herrlichkeiten. »Held« und »stolze Liebe« vereinigen sich im Nebenseptimenakkorde. (Der Nonenakkord könnte auch als Ausdruck heißer »sinnlicher«, der Nebenseptimenakkord als Ausdruck »keuscher«, hoheitsvoller Liebe aufgefaßt werden.)

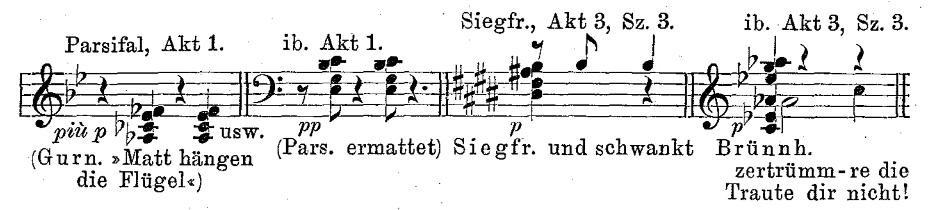




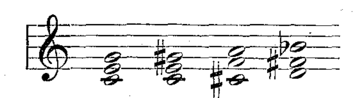
Der Nebenseptimenakkord auf der Prime (und Quarte) in Dur schöpft seinen Charakter aus der heftigen, zornigen großen Septime (in der Umkehrung tritt die kleine Sekunde oder die kleine None als einflußreicher Faktor auf).
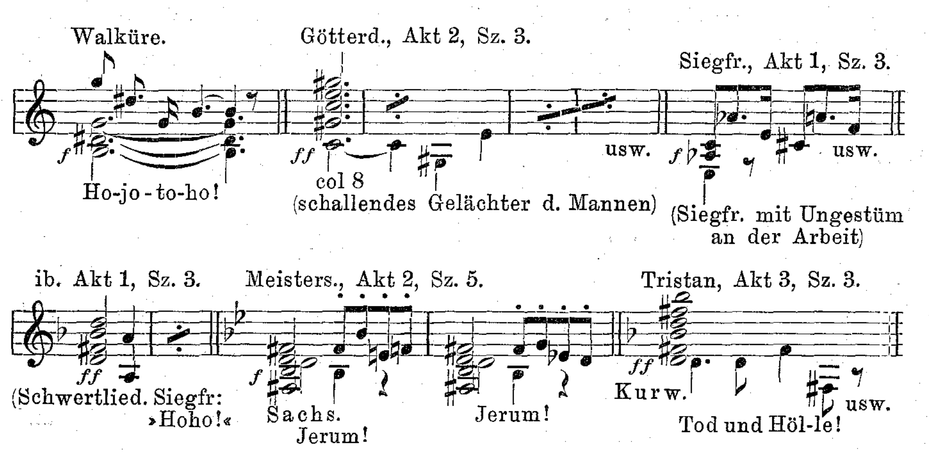


Die erste Umkehrung dieses Nebenseptimenakkordes, in enger Lage oder wenigstens mit der kleinen Sekunde als »Haupt«, verwendet Wagner zur Schilderung des Ermattens:
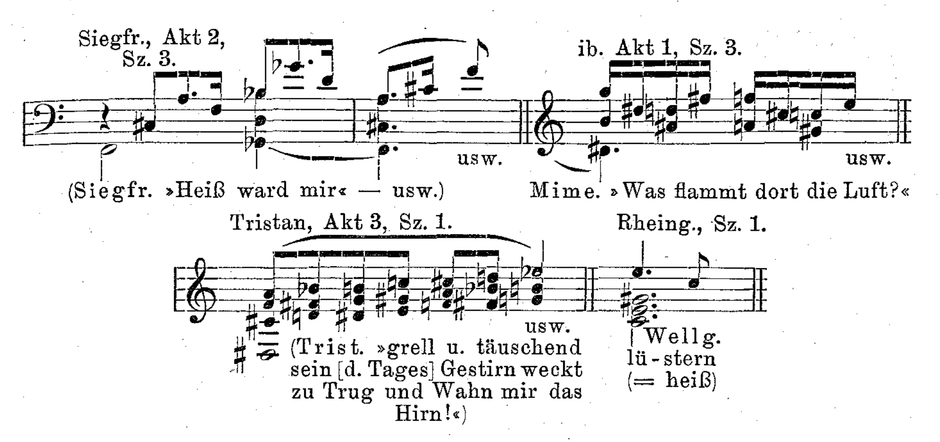


Bezüglich des übermäßigen Dreiklanges äußerte sich Kirnberger (1721—1783): »Der Akkord ist völlig unbrauchbar!«, und im verflossenen Säkulum erklärte Marx: » . . . eine Folge solcher Akkorde ist (bis jetzt wenigstens) noch gar nicht gewagt worden, und wüßten auch wir nicht zu motivieren. Sie könnte sich nur etwa in dieser bitterbösen Weise
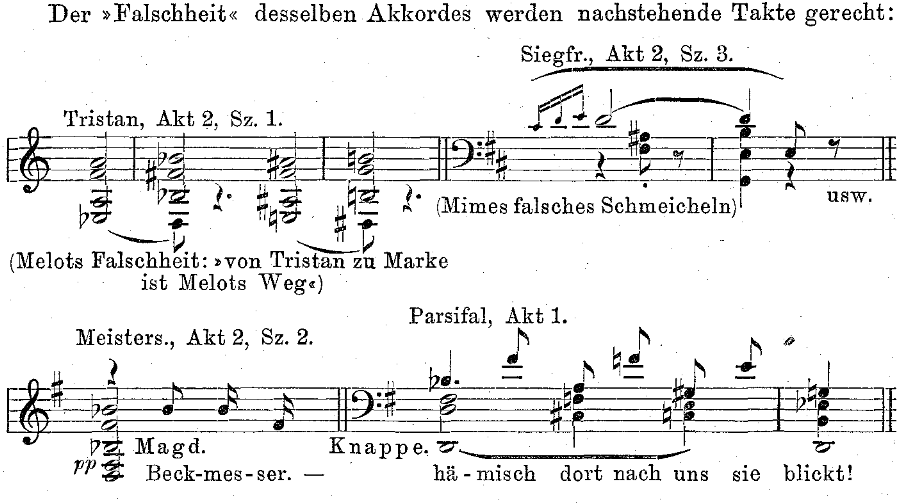


wie Hexengekeif darstellen, eine Akkordfolge, die wir nicht ohne weiteres vertreten möchten, die aber, wenn man sie je gelten lassen will, dem zuvor angedeuteten Sinne des Akkords vollkommen entspricht.« Das bekannteste Beispiel für den, nach Marx »uns schrill anschreienden« übermäßigen Dreiklang haben wir im Walkürenensemble (»Hexengekeif« . . .) Wagner erkennt dem Akkorde zwei Haupteigenschaften zu; einerseits benutzt er ihn für wilde, heiße Bilder, andererseits finden wir ihn nicht selten als den Ausdruck der Falschheit. Vielleicht läßt sich mit der die Sinne »verwirrenden« Glut des Akkordes die »verwirrte« Sinnesart, die »Falschheit« desselben Klanges erklären; das letzte der nachstehenden Tristanbeispiele (». . . grell und täuschend sein [des Tages] Gestirn weckt zu Trug und Wahn mir das Hirn!«) stimmt dieser Ansicht zu. Von dem »hitzigen, wilden« übermäßigen Dreiklang legen die folgenden Takte Zeugnis ab.
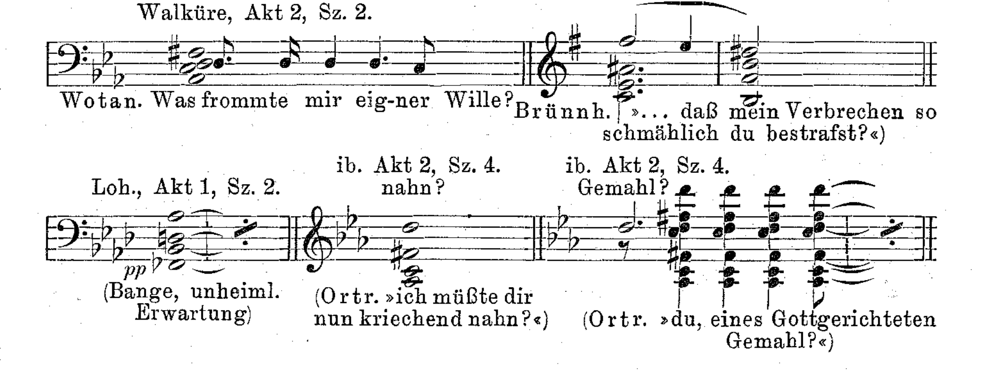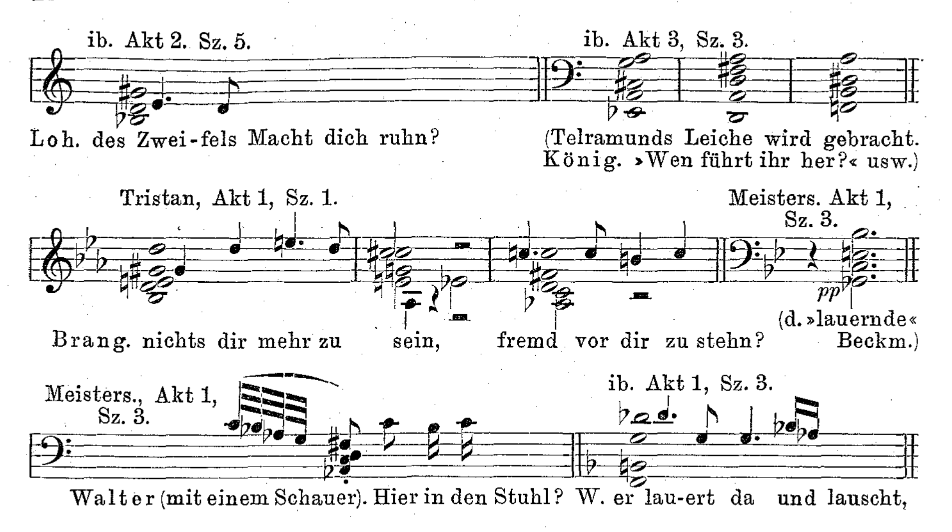




Der »Falschheit« desselben Akkordes werden nachstehende Takte gerecht:



Der übermäßige Terzquartsextakkord ist das Bild der mit Bitternis, Hohn und unheimlicher Sorge getränkten Frage; dieser Charakter stützt sich auf die »fragende« übermäßige Sexte (= kleine Septime) und die beiden »unheimlichen« übermäßigen Quarten (z. B. in *es-g-a-cis*: *es-a* und *g-cis*).





Damit seien unsere Akkord- und Charakter-Untersuchungen beendet. Das Thema lautete »Der Charakter der Akkorde bei Wagner«; die Worte »bei Wagner« können auch fortfallen, denn wie sich uns der Charakter der Akkorde in den Werken des Bayreuther Meisters offenbarte, so wird er uns auch aus den Schöpfungen anderer Tonheroen entgegenleuchten. Zugegeben muß allerdings werden, daß die Wirkung eines Akkordes bei den verschiedenen Nationen Schwankungen unterworfen ist: die Deutschen »freuen« sich in Durakkorden, andere Völker bedienen sich zu demselben Zwecke der Mollklänge. Aber auch die Zeit und die — Mode änderte manches in der Bewertung, in dem Ausdrucke der Akkorde. H. Riemann sagt in seinen »Präludien und Studien«, Bd. 1, S. 61: »Es ist noch nicht so gar lange her, daß ein verminderter Septimenakkord zum Ausdruck des tiefsten Seelenschmerzes hinreichte«. In der Abhandlung »Der verminderte Septimenakkord« spricht Carl Friedrich Weitzmann (1854) von dem »süßlichen Wesen, der einschmeichelnden, weiblich sanften Erscheinung« des Akkordes, was mit unserem heutigen Empfinden nicht recht übereinstimmt. Mancher Akkord, der ehemals als »furchtbar« empfunden wurde, dünkt uns heute »zahm« — und umgekehrte Fälle ereigneten sich ebenfalls.

Berlin. **Franz Dubitzky.**

London Notes.

It is almost a national event that *the* "*Times*" is from 5th May 1913 *reduced to 2d.*, after being for 52 years at 3 d. The following is the history of prices:—July 1, 1796—4½d; Jan. 1, 1799—6d; May 22, 1809—6½d; Sept. 1, 1815—7d; Sept. 15, 1836—5d; July 1, 1855—4d; Oct. 1, 1861—3d; May 5, 1913—2d. The first regularly appointed *musical critic of the* "*Times*" was James William Davison (1813-1885), who was critic for 35 years from 1846 till 1878; by comparison with others in the same walk he was an able writer, but his stupid and rabid opposition to everything new (e. g. Schumann, Liszt, Wagner, Brahms) damaged the credit of the paper

and must have even done much mischief to English taste. His successor was Franz Hüffer (1845-1889), who was critic for 11 years from 1878 till 1889; he was a Wagnerian and progressist. His successor was J. A. Fuller Maitland (b. 1856), who was critic for 22 years from 1889 till 1911; being a man of property he retired then to the country, after finishing his great labour of the revised "Grove's Dictionary" (Macmillans, 1904-1910). His successor is his assistant since 1906, H. C. Colles; born 1879; educated at Royal College of Music 1895-1899, and Worcester College, Oxford, where organ-scholar; with degrees of Mus. Bac. (1904) and M. A. (1907). It is a singular thing that all the 4 musical critics of the "Times" have taken office at just the same age, thus:—Davison 33, Hüffer 33, Maitland 33, Colles 32. The present policy of the "Times" is, in addition to the usual journalistic record, to have frequent whole columns on abstract musical subjects.

Waltershausen's "Music-tragedy Oberst Chabert" was introduced to England at Covent Garden on 24th April 1913; a powerful well-acted play with brillant music, which fell quite flat with the audience as a consequence primarily of the absurd practice of having a *pitch-dark auditorium.* This Bayreuth-bred fashion suits the conditions of Bayreuth, where a German music-drama is put before Germans who known the plot by heart. English audiences greatly dislike the practice when transplanted to their own opera-stage, and for sound practical reasons. In modern elaborately-scored opera, the amount of audible dialogue which pierces through the music-web, and comes across the footlights, is insignificant; if anything is understood, it is the gestures not the words. Cf. Z. X, 18, Oct. 1908; X, 82, Dec. 1908. Again, the little which is audible is here always in a foreign tongue. Again, the English compared with the German opera-goer is, regarding general knowledge of opera-plots, as a child compared with a man. For want that is to say of experience; for against our one Covent Garden, Germany has its state theatres and municipal theatres (i. e. opera-houses) in a hundred towns. Consequently the English opera-goer relies on his programme or book of words to know what is going on, and wants light enough during performance to refer to it. But now in obedience to an influence from a town a thousand miles away, he is plunged in Cimmerian darkness from start to finish. It is doubtful if at Covent Garden on 24th April, with a totally new opera played in German, one person in 20 had any idea of what was happening between the characters, or indeed of what the title meant.

However, about the opera. There are 4 things; the composer and his record, the plot, the music, and the performance.

(A) *Hermann Wolfgang von Waltershausen*, son of a National Economics Professor at Straßburg, was born at 1882 at Göttingen. In literature he is a man of parts, and has written plays, etc. He studied music first at Straßbourg under Maria Josef Erb (1860-), then at Munich under Ludwig Thuille (1861-1907). He lives now at Munich. On 15th May 1909, Ernst Schuch brought out at Dresden his music-comedy "Else Klapperzehen" (Elsa rattle-toes). This was a supposititious XV century comedy-plot about a painter who takes too much to drink, an innkeeper's daughter, and an ugly old waitress at the inn. The plot was coarse and the humour not humorous. W. made his own libretto. The music was fluent and well orchestrated. The whole an obvious imitation of Richard Strauß's "Feuersnot" (Dresden, November 1901). This was done again at end of 1909 in Straßburg. Walters-

hausen's music-tragedy "Oberst Chabert", also to his own words, has had a much greater success. This was brought out on 18th January 1912 at Frankfurt under Hans Schilling-Ziemssen. Chabert, Breitenfeld; Rosine, Gentner-Fischer. Next at the Kurfürsten opera-house, Berlin, under S. Meyrovitz. Then successfully all round Germany according to the fortunate practice of that country; including Straßburg (Büchel) and Munich (H. Röhr). And so, only 15 months after its birth, to England; a most unusual event. Also put on in the first week of the season; which, for a novelty, is almost without precedent. Truly this young composer was born on the sunny side of the hedge.

(B) *The return of a husband supposed dead*, and the disturbance thereby of a second mariage, is an old elemental story. A hundred years ago there was a specific local legend of that sort in Brittany. *Honoré Balzac* (1799-1850) took this and worked it up in the spring of 1832 into one of his fine psychological stories, "Le Colonel Chabert",—called also in a reprint "La comtesse à deux maris". On 8th February 1807 Napoleon fought in the snows against Prussians and Russians under Bennigsen the bloody indeterminate battle of Eylau. Chabert there, of Angéreau's division, acted like the Earl of Cardigan with the Light Brigade in 1854, but went down with a cloven skull, and was buried in a trance and naked under a mass of corpses in a common battle-field burial-pit. He was then officially reported dead. Coming to his senses, he found next to him a soldier's severed arm, and using this grisly tool forced his way up to the living air. Peasants rescued him, but he fell into a six-months' coma. Then, when he asserted that he was Col. Chabert, he was put into a Prussian lunatic asylum. Shortly before Eylau he had married Rosine Chapotal in Paris, almost off the pavement, and he was a man of property. With his money the widow-in-name married a poor French peer, knowing however that he was alive. After 10 years of misery, incarceration, vagabondage, and fruitless letter-writing to his wife, Chabert reached Paris again, and found a lawyer at once generous and discerning to push his claims. When the couple met in the lawyer's office, Rosine knew that with fair methods the game was up, so with devilish Dalilah-like wile feigned repentance and affection and took Chabert to her country-seat. He discovered soon that this was but a plot to get him into Charenton mad-house and so finally out of the way. A loathing for the baseness of her nature disgusted him with all humanity; he abandoned litigation and went back to vagabondage. Privation, age and the old wound brought him to a second childhood. He died in the Hospice de la Vieillesse. Balzac, profound realist and analyser of human character, found this a natural solution of the elemental problem, and who will gainsay him? "Barry Cornwall's" daughter Adelaide Anne Procter (1825-1864) used the returned-husband legend in a mild anaemic sort of way in a poem "Homeward Bound" (1858); the three persons meet amicably, and the mariner first-husband dispenses his benediction and returns to ocean-wandering. Alfred Tennyson (1809-1892) wrote his "*Enoch Arden*" in 1864, with just the same story as Procter's, but the mariner husband does not reveal himself, goes aside in the near neighbourhood to die, and on his deathbed tells the truth to his wife through a message. Less probable than sentimental, and the poem ends with the unspeakable bathos of the two lines:—"And when they buried him the little port Had seldom seen a costlier funeral;" lines so puerile that even

the self-complacent author saw them to be so, and explained them in a footnote which made them worse. Tennyson said by the bye that the story was given to him by the sculptor Thomas Woolner (1825-1892) as a Suffolk legend; which may be, but it seems scarcely possible that he had not also himself read both Procter and Balzac. —— *Waltershausen has taken Balzac for the plot* of his music-tragedy; with a considerable difference however. It is not only that he turns one of the lawyer's clerks into an old sergeant who recognizes Chabert, and such like points; they are trifles. But he entirely alters Balzac's psychology. With Balzac the wicked woman is left with her spoils, because "le défunt" (so he is called here and there!) scorns her too much to fight with her; and his own end is a presage of Thackeray's "Colonel Newcome". In the opera, Rosine has a triangular vacillation of the affections or of impulses, between her social position, her second husband, and "le défunt". And the usual operatic proprieties are observed, by having two deaths in the piece. Chabert, in order to be generous, shoots himself; and Rosine, not to be outdone in generosity, takes a remarkably quick-acting dose of poison and falls dead on his body. From all the higher points of view, Waltershausen has ruined Balzac's absorbing yet natural story. However, this fact would not be mentioned, if Balzac was not deliberately quoted on the score. As a working-play, especially a music-play, and taken on its own merits, the libretto deserves the highest praise. It acts crisply right through, and interest does not flag for a moment. Indeed one may even suspect that Waltershausen is a born dramatist.

(C) *The music is plainly a Munich-brew* with a strong dash of Dalmatian maraschino thrown in. It is scarcely a reproach to a man of 30 to say that his style is eclectic; and the Italianization of the Teutonic opera-style has now been going on for some time. The music is essentially that of detached commentary, tonality goes for absolutely nothing, there is even very little Leitmotiv, and almost all the music lies in the orchestra. But granted that there is no particular individuality, and that only a stream of arioso and recitative, a succession of varied instrumental figurations, is presented; still this is in itself a style, and it is undeniable that the whole is carried through with the greatest brilliancy, and an endless wealth of minor invention. At one or two places, as an exception, there are some almost lyrical interruptions which come gratefully to the ear; e.g. Chabert's address to Rosine at end of Act I. There is even a quintett near the end of Act II, but in a technical sense this is faultily written and it does not succeed. There is only one female character, and there is no chorus. The vocal score is published by the "Drei Marken" company, 21 Karlstraße, Munich (Paul Redner, Riga); arranged by Eberhard von Waltershausen. There is an excellent English hand-libretto translation by Claude Aveling; cf. Z. XIV, 163, March 1913.

(D) *The performance* was, as above said, in German. Chabert was the tenor-baritone Rudolf Hofbauer, a splendid actor. Rosine was the engaging Frl. Perrard-Petzl, whose forces could hardly stem so much orchestral eloquence, but who succesfully died on a long-sustained pianissimo high A. The others all competent. The conductor was Ludwig Rottenberg (1864-) from Frankfort. Each of the 3 Acts played just 35 minutes. The reception was cold, and for the reason given at head. Performance repeated 29th April.

The remark regarding the *Edinburgh Mus. Doc. degree* quoted at Z. XIV,

189, March 1913, was probably only an oral obiter dictum, for it does not appear in the text of the paper printed at page 159 of Proceedings for 1912 of the Music Teachers' National Association. The regulations for that degree (musical degrees instituted in 1893 as against XV. century Oxford and Cambridge) are somewhat individual, and give considerable discretion to the examiners, for the design is to allot it for pronounced maestria only. The regulations will be found on page 212, Roll and Kalendar for 1913 of the Union of Graduates in Music. But the University authorities have never allowed that the requirements are "practically impossible to meet". As a matter of fact they have just given the doctor's degree to Matthew Shirlaw, Mus. Bac., for mastership in theory and history. The following have been Edinburgh Bachelors of Music:—Christina Struthers, J. Moonie, W. W. B. Moonie, Charles Henry Mills, Matthew Shirlaw, Wm. Hugh Ewen. The doctorate has been given honoris causâ to Georg Henschel (1850-) and Ebenezer Prout (1835-1909). The examiners in music have throughout been Fr. Niecks, since 1891 Reid Professor at Edinburgh, and Sir Alexander Mackenzie, Principal of the Royal Academy of Music, for 4 years till last October President of this Society.

London. C. M.

Experimentelle Musikgeschichte.

Das Fundament, auf dem sich die Entwicklung der musikgeschichtlichen Forschung vollzieht, ist in den Quellen praktischer Musik aller Zeiten gegeben. Ihre Erschließung bildet daher seit Jahrzehnten eins der am reichsten bestellten Arbeitsfelder unsres Wissensgebietes. Je mehr neue Veröffentlichungen hervortreten, um so mehr spitzen sich einerseits Probleme zu, um so klarer werden andrerseits bisher undurchsichtige Verhältnisse, und die Aufgabe, das Gebotene nach allen Seiten hin zu durchdringen, kompliziert sich. Sie ermöglichen aber auch eine Wiedergeburt alter Tonkunst im Rahmen der modernen Praxis und verhelfen damit zu einer Umsetzung alter hoher Kunstwerte ins Leben der Gegenwart. Wieviel nach dieser Richtung bereits getan und erreicht worden ist, und wie fortgesetzt Bestrebungen walten, klingende Schätze der Vergangenheit den überraschten Ohren der Mitwelt zu erschließen, bedarf keiner Erwähnung. Leicht erklärliche Umstände sind dabei Ursache, daß die Musik nach dem Jahre 1600 (Oper, Oratorium, Kantate, Lied, Kammer- und Orchestermusik) bei weitem der noch älteren vorgezogen wird. Stile und Aufführungsprinzipien bieten sich hier in einer Form an, die nicht allzuweit von den Gepflogenheiten der neuesten Zeit absteht und folglich einer »Einfühlung« halben Wegs entgegenkommt. Erheblich seltener greift man in den Literaturschatz aus der Zeit vor 1600, obwohl hier die Zahl bequem zugänglicher Neudrucke nicht minder groß ist. Leistungsfähige Kirchenchöre singen allerdings Palestrina, Lassus, Gabrieli, Hasler, Madrigalvereinigungen Madrigale, Chansons, deutsche weltliche Chorlieder. Aber nur wo die Kräfte ausgezeichnet sind, das Verständnis entwickelt und die Gesangstechnik makellos ist, pflegen Darbietungen von a cappella-Werken dieser Zeit große und erhebende Wirkungen hervorzubringen. Das weiß nicht nur jeder Chorleiter, sondern auch das Publikum. Im allgemeinen tritt man, wo solche Vorbedingungen nicht erfüllt sind, mit einer gewissen Bangigkeit an Musik vor 1600; der sog. a cappella-Stil scheint ein

warnendes Noli me tangere zuzurufen. Ja Kompositionen, die vor Palestrina liegen, sind bestens verschrieen, und es darf wohl von »Ereignissen« gesprochen werden, wenn einmal das Fragment eines größeren Chorwerks von Hobrecht, Josquin, Isaak oder Willaert erfolgreich zur Aufführung gebracht worden ist, zu geschweigen von Werken der noch weiter zurückliegenden Periode Dufay's.

Angesichts nun der Menge von bequem zugänglichen Neudrucken von Musik vor 1600 — und nur auf diese beziehen sich meine Ausführungen — erscheint das in praxi, und zwar außerhalb liturgischer Feiern Gebotene als ein verschwindend kleiner Bruchteil. Es kann geradezu angenommen werden, daß außerhalb des engeren Fachkreises trotz musikgeschichtlicher Lektüre nur wenigen bekannt ist, welche lebendigen künstlerischen Musikwerte zur Zeit der Renaissance in Wirklichkeit in Umlauf waren. Denn wo wäre etwa Gelegenheit, den bekannten Ambros'schen »Sehnsuchtsblick« des Josquin, die Herbheit eines Okeghem, die milde Klarheit eines Dunstable, ja wohl gar die Anmut eines Landino oder Machaut am eigenen Leibe zu erfahren? Selbst der Fachmann ist bei der klanglichen Ergänzung des Notenbildes auf seine Phantasie angewiesen. Mir scheint, wir haben die letzten Konsequenzen, die sich an die Erschließung des ungeheuren Materials dieser Jahrhunderte knüpfen, noch nicht gezogen und stehen erst an der Schwelle einer wirklichen, vermutlich großartigen Renaissance. Der entscheidende Schritt, der zu tun übrig bleibt, wird sein, gewisse Schranken, die uns bisher von der alten Kunst trennten, fallen zu lassen mit der Einsicht, daß das Musizieren von ehemals nicht prinzipiell verschieden von dem unsrigen war, sondern in nahezu gleichen Bahnen verlief. Die gegenwärtige Musikpraxis ist eine Synthese von instrumentalen und vokalen Faktoren; würden die instrumentalen eliminiert, — ein Zustand, wie er lange genug als Voraussetzung für die älteste Musikpraxis angenommen wurde, so ständen wir hilflos da und müßten am Erfolg einer Wiederbelebung alter Kompositionen verzweifeln. Stellt sich aber heraus, daß jene Annahme irrig ist und es nie ein Musikleben gegeben hat, das sich der Mitwirkung der Instrumente entschlug, so überbrückt sich die Kluft zwischen 1400 und 1900, und wir begrüßen die Musikpraxis der Renaissance nicht als eine spezifisch, sondern als eine nur graduell von der unsrigen verschiedene. Die Anerkennung dieser Verwandtschaft bedeutet den springenden Punkt in der Frage nach der Möglichkeit durchgreifender Renaissancebestrebungen.

Bekannt sind Versuche, die seit längerem darauf hinzielen, den Anteil der Instrumentalmusik am Zustandekommen der Klangbilder des 13. bis 16. Jahrh. wissenschaftlich zu belegen. Mag immerhin in Einzelheiten genug Aufklärung vonnöten sein, fest steht, daß dieser Anteil erheblich war. Weit mehr als über Sänger und über Chöre wissen wir durchschnittlich über Instrumentisten und Orchester. Kaum eine neue archivalische Quellenarbeit tritt ans Licht, in der nicht mehr oder minder eingehend von Spielern, Orchesteraufführungen, Instrumentalbegleitungen, Instrumenteninventaren berichtet wird, und geradezu unübersehbar ist das Material, das uns aus dem Schatz an bildlichen Darstellungen entgegenwächst. Gegen Zeugnisse dieser Art gibt es keinen Widerspruch, sie berichten einfach vom Tatsächlichen. Bleiben wir nun, wie es jahrzehntelang geschehen, bei der bloßen Konstatierung dieser Tatsachenbefunde und beharren auf dem Standpunkt, daß wir mit den drei Notenreihen einer Chanson von Dufay auch schon den wirklichen Dufay vor uns haben, so kann es nie zu einer wahren Renaissance,

ja nicht einmal zu einer gerechten Beurteilung gewisser älterer Kunstwerke kommen. Dazu gehört Prüfung und Schätzung des Aufbaus, der melodischen Linienführung, der harmonischen Besonderheiten nicht allein, es müssen vielmehr die sinnlichen Faktoren des Klanges mit eingeschätzt werden, jene aus Vokalem und Instrumentalem gemischten spezifischen Farbentöne, die die Zeit in so mannigfaltiger Abstufung zu erzeugen verstand. Wir haben den sinnlichen Faktor natürlich bei der Beurteilung niemals ganz ausschalten können, ihn aber doch wohl meist in einer gewissen idealen, unbestimmten Färbung als Akzidenz hinzugedacht. Daß das in der Hauptsache vom Standpunkt der a cappella-Musik aus geschah, gereichte ganzen großen Gruppen von Kompositionen nur zum Vorteil, obwohl damit eine der Zeit selbst ganz fremde Klanguniformierung stattfand. Andere Gruppen dagegen haben schwer darunter gelitten und leiden noch heute darunter, z. B. die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts.

Aber selbst wenn an der Meinung festgehalten werden sollte, daß Gesangsmusik überwog und a cappella-Gesang der herrschende war, so läßt sich doch an der Tatsache nichts ändern, daß, wie bekanntermaßen Titel genug bestätigen, jeden Augenblick Instrumente als Ersatz der Stimmen eintreten konnten[1]. Solche Erlaubniszusätze auf Titeln oder in Vorworten sind, scheint es, mit einer leisen Scheu betrachtet worden, gleichsam als bedauerliche und erzwungene Zugeständnisse der Komponisten an die obwaltenden Verhältnisse, vorhanden eigentlich nur, um von uns »feinfühlig« ignoriert zu werden. Aber diese Feinfühligkeit ist nicht am Platze. Denn hier handelt es sich nicht um notgedrungene Konzessionen, sondern um eine feststehende, konventionelle Praxis, die den aufführenden Dirigenten nicht in Skrupel stürzte, sondern ihm eigene, vom Autor gebilligte Rechte in die Hand gab. Die Erwägung: hier liegt eine in allen Stimmen textierte a cappella-Komposition vor; als solche ist sie vom Verfasser gedacht, also muß sie unbedingt in dieser Form oder gar nicht aufgeführt werden, ist eine durchaus moderne Erwägung, die für das 16. Jahrh. und seine Vorgänger keine Gültigkeit hatte und haben konnte. Praetorius besetzt z. B. die äußerlich dem a cappella-Stil angehörige siebenstimmige, durchweg textierte Motette »*Egressus Jesus*« des J. de Wert (1581) mit nur drei Sängern, aber 20 Instrumenten, ohne diesen Aufführungsmodus als einzig möglichen hinzustellen. Ähnliche Beispiele, aus denen entnommen werden kann, daß in der sog. a cappella-Periode Textierung aller Stimmen nur deshalb geschah, um beliebig jede von ihnen auch als Gesangsstimme herausgreifen zu können, liegen in Menge vor, und schon der Umstand, daß die Komponisten nicht den geringsten Wert auf Angabe von Zahl und Art der Instrumente legten, obwohl sie sie voraussetzten, beweist, daß die Rechte des Dirigenten ziemlich weit gingen. Diese Rechte aus falscher Empfindsamkeit heute aufgeben, hieße, sich des schönsten Förderungsmittels bei der Wiederbelebung berauben, vor allem eben, weil die Musikpraxis der Gegenwart der Anschauung, alles und ohne Ausnahme von der a cappella-Perspektive zu betrachten, gänzlich fern steht. Ist ein Chor

1) Das seit etwa 1550 erscheinende bekannte »tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae« (französisch: »convenables tant aux instruments comme à la voix«) kann im Sinne eines Entweder-Oder, aber auch im Sinne eines Sowohl-Als auch (also eines Zusammenwirkens oder Abwechselns) verstanden werden. Andrea Gabrieli sagt (*Psalmi Davidici*, 1583) geradezu »per vocum et instrumentorum melodiam, tam conjuncte quam divisim«.

vorhanden, der ein fünfstimmiges Madrigal Willaert's untadelig a cappella vortragen kann, so ist das erfreulich, und niemand wird ihm seine Leistung schmälern wollen; hat man dagegen nur einen einzigen Sopran (und dieser Fall wird der häufigere sein), so steht kein Bedenken im Wege, die vier Unterstimmen durch Instrumente, etwa Violen, zu besetzen. Daß der Genuß dadurch — bei gleich vollkommener Aufführung — herabgedrückt werde, dürfte sich als Fabel herausstellen, namentlich wenn von originalen Instrumenten Gebrauch gemacht wird, deren süßer, weicher, obertonhaltiger Klang dem Kompositionsstil entspricht. Es wird also vor allem darauf ankommen, das Gefühl unbedingter Dispositionsfreiheit des aufführenden Dirigenten wieder aufleben zu lassen und das Bewußtsein zu stärken, daß nichts dem Wesen alter Musik mehr widerspricht als schematische Uniformierung.

Geht man nun, mit diesen geschichtlichen Tatsachen vor Augen, zur Praxis über, so ergibt sich als erste Notwendigkeit eine Beschreibung und Analyse der Klangwerkzeuge, die um eine bestimmte Zeit in Übung waren; ferner eine Feststellung dessen, was auf ihnen mittels einer spezifischen Technik hervorzubringen war. Diese beiden Aufgaben können nur auf breitester Basis gelöst werden und bilden — soweit es nicht schon geschehen — ein Arbeitsfeld für die Zukunft. Der zweite Schritt ist der: den so beschaffenen Instrumenten zuzudiktieren, was sie im einen oder anderen Falle auszuführen, wo sie einzutreten oder zu schweigen haben. An dieser Aufgabe scheinen Versuche, wenn sie überhaupt unternommen wurden, gescheitert zu sein[1]). Weil nirgends Instrumente genannt sind und Orientierungshinweise fehlen, auch wohl wegen des peinigenden Hintergedankens, etwas formulieren zu müssen, was sich nicht exakt philologisch formulieren läßt, ist vermieden worden, über praktische Besetzungsfragen solcher Art zu diskutieren. Und doch ist es an der Zeit, dazu Stellung zu nehmen. Was griechischer Musik mit mindestens geteiltem Erfolg schon öfter zuteil geworden, sollte sich das nicht mit viel größerer Hoffnung auf originale Wirkungen bezüglich der Musik der Renaissance realisieren lassen, deren schriftliche und bildliche Dokumente eine um so viel beredtere Sprache führen? Bereits das 13. Jahrh. kennt Orchester bis zu acht und zehn verschiedenen Instrumenten; die überlieferte Musik geht dennoch nicht über drei, höchstens vier obligate Stimmen hinaus. Zahl und Art der zum Ensemble vereinigten Instrumente verändert sich dann bis zum 15. und 16. Jahrh. immer mehr; der Satz hält trotzdem noch lange an der Drei- oder Vierstimmigkeit fest. Soll diesen scheinbaren Widersprüchen praktisch begegnet werden, so ist natürlich eine »Bearbeitung« unbedingt notwendig; das haben alle längst anerkannt, die bisher den Versuch machten, nahezu textlose Stücke Dufay's, Hobrecht's, Josquin's im a cappella-Sinne aufführungsfertig zu machen. Das Mißliche ist nur, daß wir vorläufig nicht wissen, nach welchen Grundsätzen vorzugehen ist. Als einzige, immerhin beruhigende Antwort scheint uns die Geschichte zuzurufen: Lest sie aus dem Spiegel der lebendigen zeitgenössischen Praxis ab, und das ist zunächst genug. Denn offenbar liegt hier die Grenze, wo philologische Beweisgründe der zwingenden Überzeugungskraft praktischer Erfahrung weichen müssen, eben weil die Zeit selbst dabei nicht grundsätzlich, sondern spontan vorging.

---

1) Vgl. das geistreiche Experiment H. Quittard's im Bulletin der SIM. IV (1908), Nr. 10.

Ein Altarbild des 1494 gestorbenen Hans Memling im Antwerpener Museum zeigt zehn musizierende Engel mit Psalterium, Trumscheit, Laute, Posaune, Schnabelflöte, Clarin, Trompete, Handorgel, Harfe, Viola. Hieran anknüpfend würde einem Bearbeiter etwa die Aufgabe zu stellen sein: wie muß die moderne Partitur z. B. einer Dufay'schen Motette zu drei Stimmen beschaffen sein, damit sich ihr Klanggewand mit dem jener zehn Instrumente deckt. Es wäre also eine Partitur von zehn Systemen herzustellen und in jedes derselben auf Grund der dreistimmigen Dufay'schen Vorlage diejenige Musik einzutragen, die dem Charakter eines jeden Instruments (oder seines modernen Ersatzes) entspricht, — für das Psalterium also alle die Noten, die auf ihm möglich sind, für die Laute Akkorde, verzierende und Durchgangsnoten, für die Viola und Posaune etwa die Noten des Contra, für die Handorgel bewegte Läufe in der Melodiestimme usw. Diese Aufgabe stellt hohe Anforderungen an geschichtliches Wissen, praktische Erfahrung und Phantasie des Bearbeiters, aber unlösbar scheint sie nicht. Einen kleinen Vorgeschmack davon hat jeder schon erfahren, der in Werken des 17. oder 18. Jahrh. Generalbässe auszusetzen und für Notierung freier Manieren und Kadenzen zu sorgen hatte; nur daß dort sich die bangen Entweder-Oder in größerer Zahl einstellen werden als hier.

Wie die alte Zeit selbst ihren Orchestervortrag regelte, ob sie jedem Spieler die ausgearbeitete Stimme vorlegte (was unwahrscheinlich ist) oder jedem die Einrichtung selbst überließ, ob über Teilnahme oder Nichtteilnahme der Dirigent oder der Zufall entschied, darüber fehlt es bis mindestens 1550 an Nachrichten. Wo die Notation in Chorbuchanordnung (folio) geschieht und die Noten groß und deutlich sind, war das Ablesen für mehr als zwei oder drei Ausführende nicht schwer. Anders bei Niederschriften (z. B. *Ms. Z. 21* der Kgl. Bibl. Berlin), die wegen ihrer kleinen und oft undeutlichen Noten ein solches Zusammenablesen nicht gestatteten. Nach Bildern von Musizierenden zu urteilen, scheint das Auswendigspielen von größter Bedeutung gewesen zu sein. Nur wenige Abbildungen, noch dazu erst seit dem 16. Jahrh., und auch da selten, zeigen Instrumentisten mit Notenblättern; bei Sängern findet man sie häufiger (vgl. H. Leichtentritt's Aufsatz in Sammelb. VII, 315 ff.; desgl. z. B. den Titelholzschnitt auf Praetorius' *Theatrum Instrumentorum* (1620), wo nur die drei Sänger Notenbücher haben, die vier Instrumentistengruppen aber, im ganzen 15 Mann, auswendig musizieren.

Für eine Bearbeitertätigkeit wie die eben bezeichnete einen Schatz von Erfahrungen zu sammeln und diese mit der geschichtlichen Überlieferung in Einklang zu bringen, wäre die Aufgabe eines besonderen Zweiges der Musikwissenschaft, den ich experimentelle Musikgeschichte nennen möchte. Das Experiment hat ja längst in der Wissenschaft Wurzel geschlagen, und experimentelle Methoden stehen gleichberechtigt neben anderen. Es gilt, sie in entsprechendem Sinne auch der Musikgeschichte zuzuführen. Worauf es ankäme, wäre: systematisch Versuchsreihen anzustellen, zunächst in betreff des Toncharakters und der Spielweise älterer und ältester Instrumente, dann in betreff der Kombinationen verschiedenster Instrumentenklänge, von den Cymbeln und Glockenspielen angefangen bis hinauf zu den aristokratischen Violen- und Lirenarten des 16. Jahrh. Als erstes Versuchsobjekt würde vielleicht das für die Renaissance so überaus charakteristische Psalterium, darauf die alte Viola vorzunehmen und schließlich zu einer Vereinigung beider zu schreiten sein, wie sie die mutmaßlich Orcagna'schen Fresken auf dem Campo santo in Pisa (um 1350) zeigen. Bildliche Darstellungen und Aufführungsnotizen in Prosa und Reim hätten dabei als Führer zu dienen.

Ferner fallen ins Bereich experimenteller Musikgeschiche Versuche, welche jener Praxis nachgehen, die es ermöglichte, auf Gambe, Lira, Viola bastarda und verwandten Instrumenten polyphone Madrigale, Chansons und dergleichen abzuspielen. Der Vortrag auf diesen Instrumenten mit ihrer dunklen Pracht gehörte in der Renaissance mit zum Beliebtesten, was es gab; ohne seine Berücksichtigung fehlt uns nicht nur ein köstliches Glied im Musikbau des 15. und 16. Jahrh., sondern schwebt auch die Musikgeschichte des beginnenden 17. Jahrh. zum Teil in der Luft. Solche Klänge wieder zu erwecken und auf uns wirken zu lassen, wird dringende Pflicht. Das kann nur geschehen, wenn unermüdliche Versuche die ungedruckt gebliebene Literatur dafür nach den Vorlagen und Spielregeln der Zeit ergänzt und damit klangfertig gemacht haben werden. Selbstverständlich sind die von einer möglichst großen Anzahl von wohlvorbereiteten, musikalischen Versuchspersonen zu sammelnden Urteile und Erfahrungen zu ordnen und in passender Weise nutzbar zu machen. Nach welchen Seiten im übrigen die Aufmerksamkeit jedesmal zu lenken wäre, ob auf die Tatsache der mehr oder weniger befriedigenden Mischung (Verschmelzung) der Klänge, ob auf spezifische Klangfarbenerscheinungen, auf das Dominieren oder Zurücktreten einzelner Instrumente im Ensemble, auf ihren Charakter als Melodie-, Füll- oder Stützstimmen, auf die Möglichkeiten der Verbindung von gerissenen, gestrichenen, geblasenen und gesungenen Klängen, — das alles müßte im Verlaufe vom einzelnen Falle zu lernen sein. Aus einer zunächst noch schrankenlosen Empirie, wie sie alle derartigen Anfänge beherrscht, werden vermutlich schon sehr bald Tatsachen abfallen, denen bleibende Geltung zuzumessen sein wird, und die als Unterlage für weitere Versuche betrachtet werden können.

Dabei ist freilich zweierlei vorausgesetzt — beide Male nichts Geringes — nämlich daß, wenn irgend möglich, Originalinstrumente oder doch diesen genau nachgebildete zur Verwendung kommen; zweitens, daß geeignete, mit ihnen vertraute Spieler vorhanden sind. Die Instrumentenfrage ist bei weitem die heikelste. Sie würde am schnellsten ihre Erledigung finden, wenn sich auf der einen Seite die Instrumentenmuseen, auf der andern unsre Instrumentenmacher in ihren Dienst stellten. Sind die Instrumente einmal da, so werden die Spieler nicht ausbleiben, zumal viele der alten Klangwerkzeuge teils auf der technischen Grundlage moderner, teils (wie z. B. Psalterium, Handorgel) mit wenig Mühe und ohne viel Voraussetzungen von selbst zu erlernen sind. Das chemische, physikalische, psychologische Experiment stellt so viel Anforderungen an Geschicklichkeit, Ausdauer und Intelligenz der Beteiligten und bedarf der Heranschaffung eines so großen technischen Apparats, daß es nicht zu viel zu verlangen heißt, mit gleichen Voraussetzungen auch einer experimentellen Musikgeschichte näherzutreten. Die Heranziehung moderner Ersatzinstrumente wird in manchen Fällen nicht zu umgehen sein; ja es wird mit eine der Aufgaben der experimentellen Musikgeschichte sein, festzustellen, ob sich im Riesenarsenal unseres modernen Orchesters nicht Instrumente finden, die einen annähernd gleichwertigen Ersatz für alte, verschollene bieten. Denn nur in diesem Falle wäre Aussicht, daß sich Wiederbelebungsversuche solcher Art über einen engen Kreis besonders Interessierter hinaus verbreiteten.

Obwohl diese Art der Musikbetrachtung und Musikbelebung ihre Berechtigung und Notwendigkeit in sich selbst trägt, indem sie auf neuen, eigenen Wegen zur Klarheit und Wahrheit vorzudringen sucht, dürften doch

Stimmen nicht ausbleiben, die sie für verfrüht oder aussichtslos halten oder ihr gar spielerische Tendenzen unterschieben. Das hieße sie mißverstehen und die Konsequenz übersehen, daß wir den Meistern des 14. bis 16. Jahrh. denselben Respekt vor der Eigenart ihrer Kunstübung schuldig sind wie Meistern der späteren Zeit, mit denen wir längst vertrauten Umgang pflegen. Die Renaissance war ein Zeitalter der Farbe und ungebändigter Farbenfreudigkeit, auch in der Musik. Ihr gebildetes musikgenießendes Publikum gehörte — um mich einer Terminologie von Müller-Freienfels zu bedienen — vorwiegend dem sensorisch-auditorischen Typ an. Entziehen wir ihrer Musik die Farbe und die strahlende Sinnlichkeit, so sinkt sie zu einem bloß spekulativen Spiel mit Tönen herab, und die Kluft wird unüberbrückbar, die Meister wie Landino, Dunstable, Dufay, Josquin, Willaert, Rore von ihren großen Kollegen in der Malerei und andern Kulturträgern der Renaissance trennt. Diese Kluft zu schließen und nachzuweisen, daß die oft gerühmte Göttlichkeit der Musik wirklich nicht nur in den Köpfen der Schriftsteller existierte, sondern in Herz und Sinnen aller, auch Ungebildeter, lebendig war, dazu darf kein Versuch zu schwierig oder nutzlos erscheinen, abgesehen davon, daß eine lange Reihe von Stilproblemen darauf wartet, gerade durch die experimentelle Musikgeschichte gelöst zu werden. Ist der papiernen Renaissance des 14. bis 16. Jahrh. eine klingende, zu den Sinnen sprechende gefolgt, so werden sich vielleicht auch dem Psychologen manche Anknüpfungen bieten und ihn anregen, der Entwicklung des Musikhörens und Musikgenießens während dieser Zeit nachzugehen, Dingen, über die wir augenblicklich noch sehr ungenau informiert sind. Was aber den eventuell zu erwartenden Vorwurf schöngeistiger Spielerei betrifft, so darf man ihn ruhig ignorieren mit dem Hinweis auf die Schicksale anderer junger Lehr- und Demonstrationsmethoden (etwa den Lichtbildvortrag in der Kunstgeschichte), die sich ebenfalls ihre Anerkennung erst haben erkämpfen müssen. Es wird alles auf das Wie ankommen.

Als die geeignetsten Orte, von denen aus vorbereitend und experimentell vorgegangen werden könnte, kämen wohl zuerst unsere mit den musikwissenschaftlichen Seminaren verbundenen studentischen Collegia musica in Betracht, deren Aufgabe es allmählich geworden ist, die etwas verborgeneren Schätze alter Musik zu heben. Hier wäre neben der Gelegenheit, wissenschaftliche Kenntnisse zu erwerben, das erforderliche Interesse und die Freude an der Sache am ehesten vorauszusetzen und die Möglichkeit planvollen Vorgehens garantiert. Da freilich der Etat dieser Institute stark belastet zu sein pflegt, so würde so lange an die Opferwilligkeit begüterter Musikfreunde zu appellieren sein, bis die Erfolge ein Weiterbestehen des Zweiges nicht mehr in Frage stellen. Das letzte Ziel der Bestrebungen wäre in Gestalt folgender drei zu erfüllender Wünsche zu erblicken: 1. in einer planvollen Sammlung der wichtigsten älteren Instrumente (event. in neuer Herstellung, voran Cembalo und Klavichord; dann Handorgel, Laute, Theorbe, Psalterium, Violen, Gamben und ausgewählte Blasinstrumente); 2. in der Heranbildung fähiger Spieler; 3. in der Veranstaltung von zunächst internen Aufführungen auf Grund gemeinsam durchgearbeiteten Notenmaterials. Ein fester Bestand von Sängern, vor allem Knabenstimmen, ist dabei vorausgesetzt.

Leipzig. **Arnold Schering.**

Russian National Opera in New York.

By far the most significant event of the opera season at the Metropolitan Opera House, says the New York correspondent of the "Times", was the production on the evening of March 19th 1913 of Moussorgsky's opera Boris Godounov. It was the first presentation to this generation of opera-goers in America of a distinctively Russian opera. Fifty years ago a Russian company gave in New York Vertovsky's opera Askold's Tomb, but the memories of it have died away with the generation that heard it. The so-called Russian operas performed here within recent years, Rubinstein's Nero and Tchaikovsky's Pique Dame, were of purely musical rather than "nationalistic" significance. Those of us who have read Tolstoi's, Gorky's, or Dostoievsky's novels have learned to recognize in them a sort of fatalistic barbarity, like the throes of a giant bound by a malign spell, as characteristic of the Russian spirit. It is the spirit of which Tolstoi wrote, "In it is a yearning without end, without hope; also power invincible, the fateful stamp of destiny". It is that spirit which glows through all the veneer of musical technique and German contrapuntal dexterity in Tchaikovsky's symphonies. But never, either in literature or in music, have we seen so forcible a picture of it as in this opera, where the literary expression of a great poet and the unfettered music of a natural genius are reinforced by the stage pictures and movement.

It is that spirit, the fundamental character of the Russian people, which is the real hero of the opera. Moussorgsky has not tried to make a coherent story of Pushkin's poem. He has simply taken episodes from it, imbued them with his musical genius, and presented them, one after another, in a sort of chronological order, showing different aspects and crises in the national life of the sixteenth century. The figure of Boris Godounov, with his cruel will, his dominating intellect, his paralysing superstition, in an epitome of the nation. This, we cannot but believe, is what Moussorgsky intended his work to be. In his letters he wrote:—"Artistic representation of beauty only, in its material sense, is a childish stupidity, a rudimentary form of art. The true task of the artist is to seize the subtle traits of individuals and masses, the persistent exploration of this still unknown domain". And to the exploration of the "unknown domain" of Russian character he devoted the few years of his artistic life.

Boris Godounov, written from 1868 to 1870, was first produced in St. Petersburg in 1874, and was received with delight by the "nationalists" and with derision by the more conservative of the public. After some cutting and alterations of the score it was given in the regular repertory for two or three years, and had a few performances in Moscow. But Moussorgsky's lack of technical skill and theatrical experience were insuperable obstacles to its general acceptance; and only after a thorough revision of the work by Rimsky-Korsakov was it revived in St. Petersburg in 1876 and to any degree incorporated in the permanent repertory. A Russian company, with Chaliapine in the title rôle, produced the opera in Paris in 1908, where its success was remarkable. In spite of this, however, there might well be grave doubts whether the work could stand by itself without the glamour of Chaliapine's impersonation, a Russian company singing the Russian text, and a Russian conductor; and the Metropolitan management has again proved its artistic courage in the experiment of the present production. The event has proved that the power of the opera and its nationalistic character is in the music drama, and is not dependent on the personality of the singers or conductor. Adam Didur, the Boris of the Metropolitan performance, was a Pole; the conductor was an Italian; the chorus represented most of Europe and America and sang in Italian. Yet this variety of means did not in the least jeopardize the unity of the effect. With the exception of the scene laid in Poland, where the slightly sentimental grace associated with that country makes itself felt, the music was steadily and profoundly Russian. The hearer felt himself transplanted to the heart of Russia itself.

Rimsky-Korsakov disclaimed changing the score except in so far as technique and the practical requirements of the stage demanded. It is to be hoped however that the time may come when we shall hear the score as Moussorgsky wrote it. Forty years have passed since the music was composed, and sixteen since his friend rearranged it. These sixteen years have accustomed us to much that then seemed "impossible" in artistic realism. It may be we are ready now to understand Moussorgsky's music of forty years ago, as it interprets the barbaric life of sixteenth-century Russia.

Sommaire de la Revue musicale mensuelle S. I. M.

(Numéro du 15 mars 1913.)

Pourquoi notre musique n'est-elle pas mélodique? par **Wanda Landowska.**

Les amours du fils de Gossec, par **G. Cucuel.**

Alexandre Gossec, fils du compositeur François Joseph Gossec, a laissé quelques recueils destinés au clavecin ou du piano-forte; l'un est dédié à Anne Marguerite Krumpholtz, femme du célèbre harpiste; on peut supposer qu'Alexandre Gossec dont toute trace semble perdue à partir de 1790, ne fut pas étranger à l'enlèvement de Mme Krumpholtz; c'est à partir de cette date qu'on la trouve à Londres, où elle résidait encore en 1794.

La Musique aux Iles Hawaï, par le Dr **Marquès.**

La musique des indigènes de Hawaï n'est pas sans ressemblance avec celle de leurs congénères de Tahiti, de Tonga ou de Samoa; mais elle est sensiblement moins raffinée; l'emploi des tiers de ton y paraît être d'usage courant. On y distingue deux sortes de morceaux: les mélés, sortes de ballades; et les hulas, danses ou pantomimes, qu'accompagnent les instruments auxquels viennent parfois se joindre les voix.

Les étapes d'une découverte acoustique, par **G. Sizes.**

Inscription photographique des vibrations acoustiques. Harmoniques inférieurs et résonance multiple des instruments à tube en cuivre.

(Numéro d'avril.)

Haendel et l'Angleterre, par **Bernard Shaw.**

Causerie inédite, traduite par M. Hamon, et lue par M. Laloy aux matinées musicales de Marigny, le 3 avril 1913.

Robert Schumann et la Révolution de 48, par **Tiersot.**

Schumann, sans avoir pris une part effective aux soulèvements de 48, avait toujours sympathisé tacitement avec les défenseurs de la cause libérale; lui-même avait bien pressenti que les évènements politiques n'allaient pas rester sans contrecoup sur son génie; il leur attribuait sa surprenante fécondité de production en 48 et 49. L'œuvre que nous publions aujourd'hui, trois chœurs pour voix d'hommes avec accompagnement de musique d'harmonie, date des premiers jours révolutionnaires; il n'en existe qu'un exemplaire, de la main de l'auteur, aujourd'hui à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, provenant de la Collection Malherbe (Fac-similé de 2 pages du manuscrit).

Les origines germaniques de César Franck, par **Closson.**

Les élèves et successeurs de Franck, ces «Jeunes Français» aujourd'hui dépassés en audace par les Debussystes, ne sont pas sans parenté intellectuelle avec certains musiciens allemands par le caractère apocalyptique ou nébuleux de leurs œuvres, par le choix de leurs livrets, presque toujours romantiques, et surtout par

leur amour de la musique pure, assez rare chez les Français de race. On peut chercher le secret de cette consanguinité dans les origines germaniques de la famille Franck. Sans remonter jusqu'à Jérôme Franck, le peintre, né en 1540 à Herrenthal, rappelons que Barthelemi Franck était né à Gemmenich, et que son fils avait épousé une jeune fille d'Aix-la-Chapelle; c'est d'eux que devait naître César Franck, à Liège, le cœur du pays wallon.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen im Sommersemester 1913.

Basel. Prof. Dr. K. Nef: Die Sinfonien Beethoven's II, 1 Std.; Geschichte des Kirchengesangs, 1 Std.; Übungen: Haydn's und Mozart's Lieder und Sonaten, 2 Std.

Berlin. O. Prof. Dr. H. Kretzschmar: Geschichte des deutschen Liedes seit Albert, 4 Std.; J. S. Bach, 1 Std.; Übungen im musikhistorischen Seminar, 2 Std. — Prof. Dr. M. Friedländer: Volkslied und Vaterlandslied, 2 Std.; Übungen, 2 Std. — Prof. Dr. J. Wolf: Die Lieder des Mittelalters in musikalischer Beziehung, 2 Std.; Musikalische Liturgik, 2 Std.; Lektüre musiktheoretischer Traktate des Mittelalters I, 1½ Std.; Übungen zur Musikgeschichte des Mittelalters, 1½ Std. — Prof. Dr. O. Fleischer: Musikinstrumentenkunde, 2 Std.; Der Student und die Musik, 1 Std.; Übungen in der Behandlung musikwissenschaftlicher Untersuchungen, 2 Std. — Prof. Dr. Wentzel: Richard Wagner, 4 Std.

Bern. Nur musikalischer Unterricht.

Bonn. Dr. L. Schiedermair: Die Musik der Minnesänger, Troubadours und Trouvères, 1 Std.; Musikgeschichte des 19. Jahrh., 2 Std.; Übungen, 1 Std. — Prof. Dr. L. Wolff: Geschichte der Oper im 18. Jahrh., 2 Std.; Bach's Kirchenkantaten, 1 Std.

Breslau. Prof. Dr. O. Kinkeldey: G. F. Händel's Leben und Werke, 2 Std.; Übungen, 1½ Std.

Cöln (Handelshochschule). Dr. Gerh. Tischer: W. A. Mozart, 1 Std. — Simchowitz: Richard Wagner, 2 Std.

Czernowitz. Dr. Gregor: Einführung in die Musikgeschichte zu praktischen Beispielen (sic), Mittelalter, 1 Std.; Das musikalische Hören, 1 Std.

Darmstadt. Keine Vorlesungen angezeigt.

Erlangen. Universitätsmusikdirektor Prof. Öchsler: Die Musik der alten Kirche, das evangelische Kirchenlied in musikalischer Beziehung, 1 Std.

Freiburg (Schweiz). O. Prof. Dr. P. Wagner: Die Oper im 19. Jahrh., 2 Std.; Geschichte des liturgischen Gesangs bis zum Konzil von Trient, 2 Std.; Musikwissenschaftliche Übungen, 1 Std.

Freiburg (i. B.). Universitätsmusikdirektor Hoppe: Allgemeine Vorlesung über ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte.

Gießen. Universitätsmusikdirektor Prof. Trautmann: Johannes Brahms in seinen Meisterjahren, 1 Std.

Greifswald. Universitätsmusikdirektor Prof. Zingel: Die komische Oper, 1 Std.

Halle a. S. O. H.-Prof. Dr. H. Abert: Musikgeschichte des Mittelalters, 2 Std.; Übungen (Übertragen älterer Notationen), 2 Std.; Collegium musicum.

Heidelberg. Prof. Dr. Phil. Wolfrum: Die klassische Sinfonie und ihre Vertreter, 1 Std.

Jena. Prof. Dr. F. Stein: Beethoven in seinen neun Sinfonien, 1 Std. — Prof. Dr. Schlösser: Richard Wagner als Dichter und Denker, 2 Std. — Prof. Dr. H. Dinger: R. Wagner's Drama Ring des Nibelungen, 1 Std.

Kiel. Dr. A. Mayer-Reinach: Geschichte der Oper und des musikalischen Dramas, 2 Std.; Richard Wagner, 1 Std.; Übungen: Lektüre von Wagner's Oper und Drama.

Königsberg. Universitätsmusikdirektor Brode: Musikwissenschaftlicher Vortrag, 1 Std. — Fiebach: Orgelbaulehre, 1 Std.; Die Geschichte der Oper, 1 Std.

Kopenhagen. Prof. Dr. A. Hammerich: Allgemeine Musikgeschichte. Von 1600 bis Richard Wagner; Übungen.

Leipzig. O. H.-Prof. Dr. Hugo Riemann: Musiktheorie und Notenschrift vom griechischen Altertum bis 1600, 2 Std.; Musikwissenschaftliches Seminar, Abt. A, 2 Std., Abt. B, 2 Std.; Collegium musicum (unter Leitung von Dr. A. Schering), 2 Std. — Prof. Dr. A. Prüfer: Das Leben Richard Wagner's, 2 Std.; Geschichte der Oper im 19. Jahrh., 2 Std.; Übungen, 2 Std. — Dr. A. Schering: Die deutsche Musikästhetik seit Kant, 2 Std.; Liszt's sinfonische Dichtungen, 1 Std.; Übungen, 2 Std. — O. H.-Prof. Dr. v. Oettingen: Das duale Harmoniesystem, 2 Std.

Marburg. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Jenner: Franz Schubert und sein Lied, 1 Std.

München. O. Prof. Dr. A. Sandberger: Ausgewählte Kapitel aus der Musikgeschichte Bayerns, 2 Std.; musikal. Übungen, 2 Std.; musiktheoretische Kurse (mit Scholz), 2 Std. (Beurlaubt). — Prof. Dr. Th. Kroyer: Moderne Oper, 2 Std.; Stilkritik aus dem Bereich der ars nova und der frühniederländischen Schule, $1^1/_2$ Std. — Dr. E. Schmitz: Hugo Wolf's Leben und Werke, 2 Std.; Die weltliche musikalische Kunstlyrik Italiens im 17. Jahrh., 2 Std.; Übungen zur deutschen Romantik, 1 Std. — Prof. Dr. v. d. Pfordten: Mozart, 4 Std.

Münster. Lektor Cortner: Der gregorianische Choral, 1 Std.; Die Kirchenmusik in den ersten christlichen Jahrhunderten, 1 Std.; Einführung in die Kirchenmusik, 1 Std.

Posen (Kgl. Akademie). Universitätsmusikdirektor Prof. K. Hennig: Ästhetik der Tonkunst, 1 Std.

Prag. O. Prof. Dr. H. Rietsch: Die altgriechische Musik, 2 Std.; Franz Liszt, 1 Std.; Musikw. Übungen, 1 Std.

Rostock. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Albert Thierfelder: Geschichte der Liturgie von den ersten christlichen Jahrh. bis zur Gegenwart, 1 Std.

Tübingen. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. F. Volbach: Geschichte der Oper, 1 Std.; Die Kunst der Sprache, 1 Std.

Straßburg. Prof. Dr. Fr. Ludwig: Musikgeschichte des 17. Jahrhs., 3 Std.; musikw. Übungen, 1 Std. — O. Prof. Dr. Fr. Spitta: Evangelische Kirchenmusik, 3 Std. — Prof. Dr. F. X. Mathias: Geschichte der Kirchenmusik im Elsaß, 1 Std.

Wien. O. Prof. Dr. G. Adler: Musikalische Stilperioden II, 1 Std.; Erklärung und Bestimmen von Kunstwerken, 2 Std.; Übungen im musikhistorischen Institut, 2 Std. — Prof. Dr. R. Wallaschek: Geschichte der Musikästhetik seit Kant, 3 Std. — Prof. Dr. Dietz: Die Tontragödien Lully's, $2^1/_2$ Std.

Zürich. Dr. E. Bernoulli: Kammer- und Konzertmusik bis zum 18. Jahrh., 1 Std.; Musiker als Schriftsteller, 1 Std. — Prof. Dr. R. Radecke: Entwicklung der Musik seit R. Schumann bis zur Gegenwart, 1 Std.

Notizen.

Berlin. Dr. B. Ulrich, durch sein Buch über die Grundsätze der Stimmbildung usw. in unsern Kreisen wohlbekannt, ist als Dozent für Musikwissenschaft in den Lehrkörper der Freien Hochschule aufgenommen worden.

Im Kroll'schen Theater erlebte Giovanni Paisiello's »*Il Barbiere di Siviglia*« eine sorgfältig vorbereitete, wirkungsvolle Aufführung. Die bekannten Späße des Librettos und die reizvolle, leicht hinfließende Musik Paisiello's gefielen dem Publikum so gut, daß man dem Veranstalter der Vorstellung, Herrn Kapellmeister Richard Falk, zu seinem Erfolg gratulieren kann. Er hatte die Partitur sehr hübsch einstudiert und auch die Instrumentation durch stärkeres Heranziehen der Bläser geschickt retuschiert, ohne das alte Partiturbild zu überladen. Wenn auch die Oper hinter dem Konkurrenzwerk Rossini's in dramatischer Hinsicht zurückbleibt und mit Mozart's »Figaro«, der Fortsetzung des »Barbier«. nicht verglichen werden kann, so gibt es doch in der Partitur genug Sätze, die noch heute ihrer Bühnenwirkung

sicher sind. Die Hauptstücke sind da die Balkonszene, die Sologesänge Figaros und Rosinas, das Gähnterzett und die Ensemblesätze. Hier steckt eine Anmut und Dankbarkeit in der Melodieerfindung, eine dramatische Schlagkraft und Frische in der Musik, die den Siegeszug der Oper und ihre allgemeine Beliebtheit schon allein erklären können. Alle diese Stücke fanden auch bei der Berliner Aufführung reichen Beifall. Dagegen ermüdeten bald die Secco-Rezitative, die eigentlich nur Francesco d'Andrade (Figaro) lebendig und temperamentvoll vorzutragen wußte.

Am Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, der in den Tagen vom 7.—9. Oktober im Aulagebäude der Kgl. Universität stattfindet (s. Zeitschrift Heft Nr. 5), werden folgende, die Musik betreffende Vorträge gehalten werden: Kritik der romantischen Musikauffassung (A. Heuß-Leipzig); Der Einfluß der Überlieferung auf die musikalische Auffassung (E. von Hornbostel-Berlin); Über den gegenwärtigen Stand der Musikästhetik (P. Moos-Ulm); Anfänge der Musik (C. S. Myers-Cambridge); Melodie und Akzent, experimental-psychologische Untersuchungen über ihre Beziehungen (F. Ohmann-Bonn); Dichterische und musikalische Metrik (H. Rietsch-Prag); Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik (A. Schering-Leipzig); Ergebnisse der neuesten Musiktheorie für die Ästhetik (H. Wetzel-Berlin). Geschäftsführender Ortsausschuß für die musikalische Sektion: Dr. W. Wolffheim, Grunewald, Jagowstr. 12.

Eisenach. Das zweite der sog. kleinen Bachfeste der Neuen Bachgesellschaft findet in den Tagen vom 27.—28. September statt.

Genf. Otto Barblan führte in der Kathedrale zweimal Bach's *h* moll-Messe unverkürzt auf.

Italien. Il nostro consocio prof. S. Baglioni, docente nella Regia Università di Roma, ha tenuto una pubblica conferenza su Luigi Vecchiotti (1804—1863) compositore e maestro di cappella. Nato e Servigliano presso Fermo, nelle Marche, studiò i principi di musica e la filosofia a Fermo, quindi fu allievo per l' Armonia del Padre Mattei a Bologna e per la composizione di Federici a Milano. In età di 23 anni, finiti gli studi e trasferitosi a Roma, compose una farsa «La fedeltà in pericolo» accolta con favore dal pubblico del teatro *Valle.* Nello stesso anno fu nominato direttore della cappella d' Urbino, ove rimase fino al 1841, anno in cui passò a dirigere la Cappella della basilica di Loreto (Marche). Tenne tale ufficio sino alla morte. Il Vecchiotti, giudicato da Rossini come il primo maestro di chiesa, ebbe ai suoi tempi grande popolarità. Tranne la suddetta farsa e un' altra opera («Adelasia») eseguita parimenti al *Valle* nel 1831, egli compose musica sacra in gran copia, rimasta inedita tranne una *Messa* pubblicata dal Manganelli nel 1874 in Roma. Fu anche ottimo insegnante: fra i suoi migliori allievi va ricordato Roberto Amadei. Il prof. Baglioni chiuse la sua conferenza affermando che nel Vecchiotti rifulsero tre doti che raramente si trovano congiunte al merito artistico: il grande amore all' arte, lo spirito filosofico e la modestia.

A Milano con un magnificio discorso di Corrado Ricci è stato finalmente inaugurato ed aperto al pubblico l' interes santissimo Museo teatrale, unico al mondo, di cui io diedi già notizia in Zeitschrift. Esso è posto nel ridotto del teatro alla Scala. Si compone di sette sale che gli ordinatori del Museo hanno avuto cura di restaurare e decorare in modo degno del nuovo ufficio, con profusione di marmi e di cristalli scintillanti. Sull' ingresso uno scudo d' onice col nome del Museo in caratteri di bronzo. La prima sala è tappezzata in damasco grigio. Ha colonne di paonazzetto. Contiene strumenti musicali preziosi: tube romane, sistri, dischi a sonagli, flauti in legno ricoperti di foglie di bronzo, cembali, psalteri, arpe. C' è una spinetta del secolo XVII, tutta decorata d' ori; nell' interno del coperchio è rappresentata una scena biblica: Giuditta col capo mozzo d' Oloferne. Vi sono anche ritratti e autografi di musicisti.

La seconda sala, di un ricco damasco rosso, tutta stucchi, lustrini, una bella sala impero, è dedicata alla Comedia. Busti, quadri, porcellane, maschere (Arlecchino, Florindo, Lelio, Balanzone, Brighella, Pantalone, ecc.), manoscritti di commediografi italiani e stranieri.

La terza sala, tappezzata in damasco crema con stelle bianche, ha forma d' esedra. «Pare il salotto d' una Récamier. Sotto le girandole rutilanti ci son vetrine di cristallo e bronzo d' un gusto magnifico, mobiletti intagliati e dorati deliziosi. Questa sala è dedicata al melodramma e alla tragedia. Qui c' è il bel ritratto della Malibran dipinto dal Pedrazzi, l' unico per il quale l' artista abbia posato. Il volto, d' un bruno caldo, emerge dal fondo scuro del quadro, dal velluto granata del vestito. La bella donna guarda con occhi neri profondi; la bocca si disegna sinuosa, piena di voluttà. C' è poi un ritratto della cantante Serassi che finì monaca, dipinto da Fra Galgario; c' è uno stupendo busto di Canova che riproduce il Tacchinardi, c' è la Giuditta Pasta del Comolli. In un quadro, attribuito al Ricci, si pianta diritta sul busto rigido Colombina, la Caterina Biancolelli, secca ed ardita, truccata di rosso, con una pettinatura che la fa più sfrontata e più risoluta. Vediamo un bellissimo pastello che riproduce l' attore francese Le Kain, opera di Madame Labille Gujard. La Lanti, tutta vestita di rosso, sta alla spinetta. Anche qui vetrine di porcellane che sono ritratti. Tra esse un mirabile pezzo, un Capodimonte che rappresenta il capitano Spacca, tutto bianco, con solo due tocchi rosa sulle gote massicce, e un po' d' oro sull' arme. In un' altra vetrina una miniatura di gran valore: la Grassini, del Quaglia. Anche qui, tra ventagli delicati di avorio, istoriati con quelle pittoresche chineserie che il Settecento amò, o di cartone, con scene che ricordano quelle che dipinse il Watteau, una raccolta di autografi di cantanti e di attori. Leggiamo passando, due parole di Giulia Grisi: «Sono stanca, malata». Emana da questa mezza riga tutta la malinconia di quelle vite febbrili di gloria effimera.

La quarta sala, tinta di rosso pompejano, è dedicata alla Raccolta Archeologica che venne comprata dal Governo per 150 mila lire. Qui nella fastosa vetrina centrale il celebre vaso campano del V secolo, trovato a Centorbi in Sicilia. Vi è figurata sopra una grottesca scena di commedia, con attori mascherati. Si sa l'importanza che per la storia del teatro hanno queste ceramiche greche o tarantine. Gli artefici che le modellavano e le dipingevano amavano effigiarvi scene di commedie e di tragedie celebri. Si poterono in parte, su di essi, ricostruire a larghe linee tragedie perdute, delle quali ci avevano lasciato il nome i grammatici e gli scoliasti. Di questi vasi, in questa sala, ce n' è un buon numero. E poi c' è una raccolta superba di maschere comiche greche e romane, alcune piccolissime in bronzo, vere gemme, tanto sono fine, minime ed espressive. E in centinaia di statuette tutto il riso del teatro è fermato: pancioni a mo' d' otre su gambe sbilenche, teste che sgangherano la bocca in un riso violento, musi leporini, tutti gli spasimi protervi dei muscoli facciali; corpicciuoli esili e lunghi con visucci taglienti e diafani che sembrano basire di miseria e schernire sè stessi e la loro miseria. E' tra essi qualche Tanagra che disegna un passo di danza leggero come un' ombra. Una su cui resta, un po' opaca con riflessi bianchi ed azzurri l' antica policromia, ha le ali d' Eros e la cetra apollinea. E' questa una raccolta prodigiosa, di figure, di lanternine gladiatorie con simboli e allusioni teatrali, di bronzetti fini di attori, di acrobati, di lottatori, di tessere d' osso per entrare in teatro. Vediamo la placchetta d' avorio che doveva essere inchiodata sulla porta d' un palchetto. Poi una collezione di 167 contorniati, unica al mondo, poi mascheroni enormi di pietra che provengono dagli scavi del teatro antico di Capua. Qui pochi cammei che costituiscono un valore di 100 mila lire. Ce n' è uno, greco, di prodigiosa fattura, che rappresenta un satiro che si scaglia nella danza, invasato dal nume, squassando il tirso, agitando la nèbride. Fu stimato 30 mila franchi.

La quinta sala è dedicata alla scenografia con stampe del Bibbiena, plaquettes del Sanquirico, ecc. In questa sala c' è la riproduzione del teatro alla Scala, con una scena dell' *Armida*. Tutti i meccanismi del palcoscenico furono con scrupolo minuzioso riprodotti dall' Ansaldo. Intorno, ricordi della Scala. Sono avvisi di grande curiosità, manifesti della Repubblica francese, della Repubblica cisalpina. Alcuni contengono scuse degli artisti per aver mancato di rispetto al pubblico.

Uno avverte che saranno ceduti a libero uso del popolo i palchi che i rispettivi proprietari non avranno occupati alle otto precise».

La sesta sala è dedicata alla danza e al costume. Vasi, maioliche, stampe, ecc.

L' ultima sala contiene l' archivio e la biblioteca.

Il teatro «*La Pergola*» di Firenze, uno dei più antichi e importanti d' Italia, si trasforma, si . . . modernizza. I lavori di restauro e d' ingrandimento han dato occasione a tutta una fioritura di notizie storiche e di aneddoti. Il pubblicista Jarro ne ha scritto con diligenza di studioso e con verve di garbato umorista. Gli accademici «Immobili» di Firenze «che avevano per insegna un mulino a vento col motto «In sua movenza è fermo» e godevano la protezione del cardinale Giovan Carlo figlio di Cosimo II de' Medici, vollero avere una sede propria, decorosa, ed ottennero a tale scopo nel 1652 a «livello perpetuo» dall' Arte della Lana un po' di suolo e delle casupole in via della Pergola. Su quell' area si cominciò a costruire nel luglio 1652, su disegno di Ferdinando di Pietro Zacca, il massimo teatro fiorentino.

Nel carnevale del 1657 il nuovo teatro fu aperto al pubblico col «Potestà di Colognole», opera del musicista pistoiese Jacopo Melani su libretto di Andrea Moniglia, il medico cruscante di cui un avversario potè dire:

Se state al tavolin, fate commedie;
Se medicate poi, sono tragedie!

Il teatro era però di legno, e ciò presentava molti pericoli, sicchè pochi anni dopo gli Accademici decisero di farlo ricostruire di materiale, serbando il primitivo disegno con quattro ordini di palchi. La costruzione, affidata all' architetto Mannajoni, terminò nel 1755; ma anch' essa apparve insufficiente e pochi anni dopo fu deciso d' innalzare un quarto ordine di palchi. I lavori furono diretti dall' arch. Ristorini; i palchi, il soffito, il sipario furono dipinti dal milanese Luigi Ademollo. E così fu completa coi suoi 114 palchi e la capacità di 2000 spettatori la Pergola qual' era sin' oggi e quale fu aperta ai più grandi maestri del secolo scorso e del precedente, da Piccinni a Donizetti, da Paisiello a Verdi, da Glück a Meyerbeer, da Cimarosa a Cherubini».

Il vecchio e popolare teatro *Malibran* di Venezia sta per scomparire. Era stato eretto da Gian Carlo Grimani e dal suo fratello abate Vincenzo nel 1677 quando un incendio aveva distrutto in gran parte il palazzo che vide Marco Polo reduce acclamato dai viaggi in Asia, e quando era cessato da poco il costume d' iscenare le rappresentazioni drammatiche nelle vaste sale o ne' spaziosi cortili dei palazzi patrizi e de' conventi. Le cronache raccontono che l' edificio, «sorto come per incanto, superò ogni aspettativa e che per ricchezza architettonica, e per lo splendore delle decorazioni pochi teatri potevano gareggiare col San Giovanni Grisostomo: così allora si chiamava dalla sua ubicazione. Inaugurato nel 1678, con Vespasiano, dramma musicale del Pallavicini, su poesia del Corradi, — che ebbe un magnifico successo — mantenne il suo primato sugli altri teatri per una serie ininterrotta d'anni finchè, nel 1723, dovette cedere agli incanti della Fenice. Di tratto in tratto riacquistò l' antico splendore come quando ospitò la compagnia di Salvatore Fabbrichesi, detta dei «Comici Reali ordinari italiani», ma furono sprazzi passeggeri. Nel 1834, passato in proprietà della famiglia Gallo, fu adattato in modo da poter servire anche a rappresentazioni diurne e dopo essere stato chiamato per qualche tempo Emeronittro, assunse poi il nome di Malibran quando i Gallo vollero dimostrare la loro riconoscenza all' artista insigne che aveva mandato in delirio il pubblico veneziano e li aveva beneficati cogli abbondanti incassi di due spettacoli memorabili».

Un notevolissimo avvenimento d' arte fu il concerto dato in Milano (per cura della nostra associazione di «*Amici della Musica*») dalla società corale «Accademia Stefano Tempia» di Torino. Questa società corale mista (voci femminili e maschili) forte di circa cento esecutori, interpetrò con elevato gusto artistico pagine polivoche di Palestrina, Ingigneri, Lodovico da Vittoria, Baldassarre Donati,

Orlando Lasso, Claudio Monteverdi, Mendelssohn, Schumann, ecc. La fiorentissima società torinese merita d' esser segnalata come benemerita dell' arte italiana; essa è un commendevole esempio di quanto possano, anche presso di noi, in simili sodalizi, la nobiltà degli intenti e il disciplinato e perseverante zelo. Fin dal 1866 il conte Vittorio Radicati di Marmorito, nell' intento di studiare i salmi di Benedetto Marcello, raccoglieva nelle sue sale in Torino un gruppo di dilettanti e di musicisti fra i quali il maestro Stefano Tempia (1832—1878) violinista e compositore. Per quattro anni l' amichevole brigata studiò tutti i salmi di Benedetto Marcello e varie opere di Bach e d' altri classici autori. Fu in quei convegni che germogliò nella mente di Stefano Tempia l' idea di costituire una società corale che, a somiglianza dell' «Armonia vocale» sorta allora in Firenze per iniziativa di Giulio Roberti (1823—1891), e sull' esempio delle migliori società corali straniere, facesse conoscere al pubblico torinese le composizioni per coro di grandi maestri italiani e stranieri. La scuola magistrale di canto, che il municipio di Torino aveva affidato al Tempia, gli fornì la maggior parte dell' elemento femminile; vi aggiunse un buon manipolo di dilettanti tenori e bassi, e con l' appoggio del municipio fu fondata l' «Accademia». Dal 1876 fino ad oggi l' istituzione, sotto vari successori del primo direttore Stefano Tempia, ha dato una serie ininterrotta di concerti — circa 200 — in cui figurano i più bei nomi dell' Olimpo musicale italiano e straniero, riportando clamorosi successi anche all' estero. Ricordo con viva soddisfazione di aver assistito al trionfo che consegui la «Stefano Tempia» a Grenoble nel 1903, dove era convenuta, insieme alle più rinomate società corali francesi e svizzere, per festeggiare il centenario di Hector Berlioz. La sua organizzazione morale e amministrativa è pure commendevole: i soci effettivi (cioè cantori) non sono tenuti a nessun contributo pucuniario, come non ricevono alcun compenso in denaro; essi devono prender parte ai saggi e alle prove. I soci aggregati (cioè uditori) pagano un lieve contributo annuo che è devoluto alle spese di musica, personale inserviente, illuminazione, cancelleria, ecc. Il locale è dato gratuitamente dal municipio. I soci aggregati hanno diritto di assistere ai concerti e alle prove generali. La società è retta da un Comitato direttivo e da un Maestro-Direttore. Tutti prestano gratuitamente l' opera loro. E in questo sincero e disinteressato amore dell' arte devesi ravvisare il principale fattore del successo morale, e artistico della «Stefano Tempia». E' augurabile che in molte città italiane, non esclusa la capitale, venga seguìto il suo esempio. Le terra di Palestrina, di Marenzio, di Lotti, di Marcello, ne ha molto bisogno. Vito Fedeli.

Mainz. Die Aufführungen der Kaiserin-Friedrich-Stiftung finden am 2. und 3. Juni statt und bringen Händel's »Israel in Egypten« in der Bearbeitung Fr. Chrysander's, ferner Bach'sche Kantaten (Nr. 105, 19, 78, 60 und 50 d. A. d. B. G.), diese unter Leitung von Prof. Ochs.

Die Erhaltung der Indianermusik. Wie gemeldet wird, ist der Komponist Geoffrey O'Hara von Staats wegen zum Musikinstrukteur des Bureaus für Indianerangelegenheiten ernannt worden. Seine Aufgabe besteht in der Sammlung der noch vorhandenen Indianermusik sowie für ihre Verwendung in den Indianerschulen zu sorgen. O'Hara wird zu diesem Zweck seinen ständigen Wohnsitz in den Indianerreservationen aufschlagen.

Mozart's Requiem in Faksimile-Ausgabe wird, herausgegeben und erläutert von Dr. A. Schnerich, vom Verlag der Gesellschaft für graphische Industrie in Wien vorbereitet und hierauf Subskription (40 *M*) erhoben. Daß hierfür eine innere Berechtigung vorliegt, bedarf keiner näheren Erklärung. Herausgegeben wird die ganze Handschrift Mozart's, dazu als Anhang Proben aus dem von Süßmayr ergänzten Werk.

Opern-Lexikon. Prof. Dr. H. Riemann und Oberbaurat a. D. Fr. Stieger-Wien (den Mitgliedern der IMG durch seinen Artikel in Zeitschrift XII, 1 wohlbekannt) beabsichtigen ein solches herauszugeben, und wird hierauf Subskription eröffnet (Verlag M. Hesse in Leipzig). Es handelt sich um ca. 48000 Werke (Opern, Operetten, Serenaden, Ballette und Bühnenwerke mit Musik, sowie Oratorien) mit Angabe

der Komponisten, Textdichter, der Aktzahl und Ort und Zeit der ersten Aufführung. Die Anlage geschieht in zwei Teilen, erster Teil in alphabetischer Ordnung der Komponisten und chronologischer Folge der Werke mit den bezüglichen näheren Angaben, zweiter Teil in alphabetischer Ordnung der Titel der Werke mit Verweisungen auf die Komponisten im ersten Teil, die Anonyma mit den bezüglichen näheren Angaben. Subskriptionspreis: in ca. 20 Lieferungen à 1 *M*.

Ein »**Verband Deutscher Musikkritiker**« hat sich mit dem Sitz in Leipzig gebildet und durch Eintragung in das Vereinsregister die Rechte einer juristischen Person erworben. Statutengemäß bezweckt er die Vereinigung aller Musikkritiker im deutschen Sprachgebiet, die nach ihrem Bildungsgang und der einwandfreien Führung ihres Amtes als vollwertige Vertreter des Standes angesehen werden können. Die Tätigkeit des Verbandes erstreckt sich u. a. auf die künstlerische und moralische Hebung des Kritikerstandes, auf die Stärkung des Einflusses der musikalischen Kritik durch einheitliches Vorgehen in wichtigen Fragen der Musikpolitik, auf die Kontrolle und Besserung der wirtschaftlichen und künstlerischen Arbeitsbedingungen der Musikkritiker. Dem Vorstande gehören an: Dr. A. Heuß (Leipzig), M. Klatte (Berlin), Paul Bekker (Frankfurt a. M.), Dr. L. Kamieński (Königsberg i. Pr.), Dr. H. Springer (Berlin).

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Achenwall, Max. Studien über die komische Oper in Frankreich im 18. Jahrhundert u. ihre Beziehungen zu Molière (Dissertation). 8⁰, 145 S. 1912.

Beethoven-Forschung. Lose Blätter, hrsg. v. Dr. Thdr. v. Frimmel. 4. (Schluß-) Heft. (1. Bd. III u. S. 101—132 u. V S.) 8⁰. Wien, Gerold & Co., 1913.

Berlioz, Hector. Life, as written by himself in his letters and memoirs. 12mo., pp. 324, 1s. London, Dent, 1912.

Berlioz, H. Literarische Werke. Erste Gesamtausgabe. VI. Bd. Musikalische Streifzüge, Studien, Vergötterungen. Ausfälle u. Kritiken. 8⁰, 300 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. *M* 5,—.

British Museum; see Squire.

Bumpus, T. Francis. The Cathedrals and churches of Rome and southern Italy. Illus. 4to., pp. 304, 16s. London, T. W. Laurie, 1912.

Byron, May. A Day with Peter Ilich Tschaikovsky. 8vo. bds., 1s. net. London, Hodder & S., 1912.

— A Day with Robert Schumann. 8vo. bds., 1s. net. ditto.

— A Day with Samuel Taylor Coleridge. 8vo. bds., 1s. net. ditto.

— A Day with Wolfgang Amadeus Mozart. 8vo. bds., 1s. net. ditto.

Church Music Society's Choir book, The. 2nd edit. 8vo., pp. 72, 1s. net. London, Frowde, 1912.

Clappe, A. A. The Wind-band and its instruments: their history, construction, acoustics, technique and combination. Cr. 8vo., 5s. net. London, W. Reeves, 1912.

Cleather, Alice L. and Crump, Basil. Lohengrin and Parsifal: described and interpreted in accordance with Wagner's own writtings. 2nd edit., re-written and enlarged. 12mo., pp. 170, 2s. 6d. London, Methuen, 1913.

Clutsam, George H. Schubert. 4to., pp. 64, 1s. 6d. net. (Masterpieces of music.) London, Jack, 1912.

Cobb, Gerard Francis, and Alan Gray. Brief history of the organ in Trinity College, Cambridge. Cambridge, Fabb and Tyler, 1913. 48 pp., 8vo., 1s.

The subject is of general interest, as the history of this well-known organ illustrates most moot points in English building. The part by Cobb was originally published in the Cambridge "Trident", July and December 1890, and took the organ from 1563 till 23 years back. Cobb (1838-1904) was a very curious mixture of a clever university "don" (junior Bursar of Trinity College 1869-1894) and a writer of songs in popular style. As a historian he is rather a moulin à paroles, but not inaccurate. Our member Alan Gray (b. 1855, Stanford's successor as organist there since 1893) has re-printed the material, and brought it up to date, including the renovation in 1890 and the

re-building by Harrisons in 1912. A compendium of the entire history was already given at Z. XIII, 197, March 1912. Not the least interesting point is that this was the organ under Stanford's hands for 18 years (1874-1892). —— The "choir organ" (Positiv) of English churches is a corruption of "chair organ", supposed formerly to mean the small organ at the back of the organist's seat or chair. Cobb shows that this idea in turn came from a corruption of the original "chare" (German Kehre), meaning "turn" or "service". Cf. the still current "to char", or to do a job. The "chare organ" accompanied the service, and the "great organ" played the voluntaries. The new "Grove" (1904, s. v. Chair) does not notice Cobb's derivation. —— Gray shows that the Saxon organ-builder Bernhard Schmidt (1630-1708, settled in London 1660, and here called "Father Smith" to distinguish him from his nephews, cf. Z. II, 442, September 1901) was of the same "club" in London as Richard Bentley (1662-1742), afterwards (1700-1742) the famous Master of Trinity; and that from this connection came about the large Trinity organ of 1706. The "club" of those days was mostly an assemblage of acquaintances who agreed to meet for convivial purposes in a tavern. The West End Club of the last 100 years is an independent social and political institution with its own buildings; it originated with officers put on half-pay after the close in 1815 of the Napoleonic wars. In this case of Bentley's, the "club" probably meant only the literary set who came to his rooms in St. James's Palace, where he was librarian. He was a quite extraordinary verbal analyst, and led the school which "emended" texts of classics; perhaps necessarily, though Horace himself might not recognize Horace-cum-Bentley. This laborious scholar was suddenly made Master of Trinity, Cambridge; and the veteran Schmidt improved the occasion, with notable results as to organ, and also chapel. —— Alan Gray opened the new organ officially on 24th April, 1913.

Colles, H. C. The Growth of Music: a study in musical history for schools. Part I, from the troubadours to Bach. Cr. 8vo., pp. 160, 4s. net. (Clarendon Press.) London, Frowde, 1912.

Collet, Henry. Le Mysticisme Musical espagnol au XVIe siècle. Gr. 8°, 535 S. Paris, F. Alcan, 1913. Frs. 10,—.

Corder, Fred. Wagner. 4to., p. 64, 1s. 6d. net. (Masterpieces of music.) ditto.

Cowen, Sir Frederick. Mendelssohn. 4to., pp. 64, 1s. 6d. net. (Masterpieces of music.) London, Jack, 1912.

— Mozart. 4to., pp. 64, 1s. 6d. (Masterpieces of music.) ditto.

— Haydn. Folio, 1s. 6d. net. (Masterpieces of music.) ditto.

— Rossini. 4to., pp. 64, 1s. 6d. (Masterpieces of music.) ditto.

Cowling, G. H. Music on the Shakespearean stage. Cr. 8vo., pp. 124, 4s. net. London, Camb. Univ. Press, 1913.

Dalcroze, Jacques. The Eurhythmics. Illus. Intro. by Prof. M. E. Sadler. Ryl. 8vo., pp. 64, swd. 1s. net. London, Constable, 1912.

Daly, W. H. Charpentier's "Louise". Cr. 8vo. swd., 1s. net. (Nights at the opera.) London, De la More Press, 1912.

Davidsohn, Heinrich. Die Hygiene der musikalischen Übung. 8°, 60 S. Berlin, C. F. Vieweg, 1913.

Dent, Edward J. Mozart's operas: a critical study. Illus. 8vo., pp. 448, 12s. 6d. net. London, Chatto, 1913.

Der Deutsche Sängerbund 1862—1912. Aus Anlaß des 50jährigen Bestandes hrsg. v. Gesamtausschusse d. Deutsch. Sängerbundes. Gr. 8°, 240 S. Verlag des Deutschen Sängerbundes, 1912.

Ellis, T. E. Children of Dōn. Cr. 8vo., 2s. 6d. net. London, E. Arnold, 1912.

Era Dramatic and musical annual, The, 1913. 8d. swd., 1s. London, Office, 1913.

Evans, Edwin (senior). Wagner's "Oper und Drama", translated into English. London, Reeves, 1913. Two vols., crown 8vo., pp. 732. 10s.

About 1871 was founded the "Patronatsverein zur Pflege und Erhaltung der Festspiele in Bayreuth"; at first a mere list of patron-subscribers for the new venture (theatre opened 1876), then an organization for raising more funds by concerts, etc., in many localities throughout the world. In 1872 the London Branch of this (called here the Wagner Society of London) was got up by the German-American pianist resident in London, Edward Dannreuther (1844-1905), who also in 1873 wrote a sensible book on Wagner (London, Augener); this Society gave concerts till 1875. In 1878 the magazine "Bayreuther Blätter" (ed. Hans Paul von Wolzogen) was instituted at Bayreuth. In 1883 after the death of Wagner (1813-1883) was founded the "Allgemeiner Richard Wagner-Verein", as successor to

the "Patronatsverein", and in general support of Wagner's ideas and works. A London branch of this, again called the Wagner Society of London, was founded in 1884; through the exertions of an amateur musician B. L. Moseley, assisted by others. In 1888 "The Meister", a quarterly magazine, was founded in London as the organ of the second London Wagner Society, by William Ashton Ellis, a medical man who gave up his practice in order to edit this and make English translations of Wagner's writings at the expense of the Society. It ran till 1895, making up 8 yearly volumes (first 3vols. George Redman, then Kegan Paul, demy 4 to). Sub-editor of first 2vols. was Edgar F. Jacques. Each volume was indexed, but there is no general index.

The more or less complete collection of miscellaneous literary works called "Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner", was published in 10 volumes spread over the 12 years 1871—1883 (Leipzig, E. W. Fritzsch), under Wagner's own direction. Wagner died in Venice on 13th February, 1883, and the tenth volume came out a few months thereafter. These volumes had no index. To the 4th edition in 1907 (Leipzig, C. F. W. Siegel) Wolzogen added an index of names and subjects (cf. Z. IX, 137, Dec. 1907). According by the bye to Dannreuther's note at Vol. V, p. 415 of Grove's Dictionary, Wolzogen's Nibelungen Ring "Thematischer Leitfaden" (guide-string through theme-labyrinth) of 30 years before, outran the wishes of Wagner, who deprecated such extensive explorations into a composer's brain. Certainly it seems to be possible for a creative artist himself to be too self-conscious in this direction; while it is plain that the Leitmotiv-catalogues of the last quarter-century, whether for Wagner or for others, have been pushed to an absurdity. Wolzogen's word "Leitmotiv" is in itself scarcely fortunate, though it has gone round the world and obtained a footing in all languages; for the first syllable cannot at all have the same clear decsriptive meaning as in the Minotaur-maze-derived "Leitfäden", and seems indeed to have got in merely through contact and contagion with that word. The really correct term would apparently be "Charaktermotiv", or something similar. During the 7 years 1892-1899, W. A. Ellis translated into English in 8 volumes the prose part of the Gesammelte Schriften (London, Kegan Paul) for the second London Wagner Society above-mentioned. Without good reason, the translation failed to run parallel in contents with the original publication: the two schemes can be compared at Vol. V, pp. 418, 419 of "Grove's Dictionary". W. A. Ellis is still proceeding, at the expense of a few survivors of the second London Wagner Society, with a so-called translation of C. F. Glasenapp's "Das Leben Richard Wagner's (see Z. II, 179, Feb. 1901, and III, 375, June 1902); but his method has become increasingly unorderly and dishevelled, showing the need of control in such undertakings. The last or sixth volume (1908) takes the biography to 1859 only. In 1907 our member J.-G. Prod'homme began a French translation of the Gesammelte Schriften (Paris, Delagrave). To date four volumes issued. —— By common consent one of the most important items in the Prose Works is the pregnant essay "Oper und Drama". This was written in Zürich in winter of 1850-1851, and published by J. J. Weber, Leipzig, 1852, crown 12mo. It appeared in Vols. III and IV (1872) of Gesammelte Schriften. The first English translation was by John Vipon Bridgeman (1819-1889) in "Musical World" of forty years back, not re-published. Next by Ellis, as above, in his Vol. II, in 1893. There was an Italian translation by Luigi Torchi in 1894 (Turin, Fratelli Bocca). Prod'homme's French translation is at this moment appearing; see above. Now the present new English translation by Edwin Evans, senior (cf. Z. XII, 363, Sept. 1911, and XIV, 180, March 1913).

Evans's Preface to his Vol. I is somewhat ponderous. In setting out his difficulties, he says:—"When Wagner started these writings, he was not himself perfectly clear upon the subject of them". Again:—"If the German philosophic style is at all times sufficiently involved, that of Wagner may easily be accepted as of a particularly abstruse order". Again:—"Wagner, in his arrangement of the book [Oper und Drama] has shown himself completely oblivious of all difficulties of interpretation in respect of which the reader is entirely left to take his chance". But the translator's prefatorial explanation of his own methods is in style at any rate quite as tortuous as anything in the original. Thus, "The knowledge in question is that . . . of the operatic question, pure and simple; and searchers for it deserve to be so thoroughly regarded as readers after Wagner's own heart that a spirit of loyalty would alone require from first to last, the whole endeavour of the version to be in their interest". This sentence is just intelligible, but only after effort, for the cast

of thought is not at all English. On the other hand Evans's bark is worse than his bite. What he wishes to say is that he has kept the practical gist of the essay always in view, and that his translation is "free". And that is true of the body of the work. As a result, he shows a better knowledge of German idiom, and practises a better English in the translation, than did Ellis 10 years before. Here is a single example taken quite at random,—about Augustin Eugène Scribe (1791-1861) as librettist of the "Prophète". Wagner, Oper und Drama, p. 164:—"An dem, wer es mit dem Komponisten am Besten meint, kein gutes Haar mehr finden darf". Ellis, Vol. II, 99:—"In whose work one can find no single hair's-breadth of merit". Evans, Vol. I, 164:—"In whom, not even the best good-will towards the composer will enable us to perceive a single redeeming feature". Why Ellis so clumsily and unidiomatically about a hair's breadth? The German saying is, "You won't allow that he has got a good hair on his body", which is quaint and quite another thing.

Evans has not given any of the antecedents detailed in the first two paragraphs above, and does not mention his predecessors in translation. Present is however the best and most handy English version extant. It has been supplied, perhaps not very congruously, but still for practical purposes serviceably, with epitomes, section-titles, inset sub-titles, and paragraph numbers; and there is a good 60-page index.

Flood, W. H. Grattan. William Vincent Wallace: a memoir. Cr. 8vo., pp. 32, 6d. "Waterford News", 1912.

Foster, Myles Birket. History of the Philharmonic Society of London, 1813-1912. 8vo., pp. 622, 10s. 6d. net. London, Lane, 1912.

Gilson, Paul. Le tutti orchestral, étude analytique et documentaire de la dynamique orchestrale. 121 p. Bruxelles, édition du Diapason, 1913. Fr. 3,50.

M. Gilson est le musicien qui, actuellement, en Belgique, connaît le mieux la science de l'orchestre. Ses compositions sont, à ce point de vue, des modèles de clarté, d'équilibre et de belle sonorité. Il possède tout particulièrement une connaissance approfondie des cuivres, et a écrit, pour les classes d'instruments à embouchure du conservatoire de Bruxelles, des pièces pour cuivres seuls, où les ressources de ces instruments sont mises à profit d'une manière très remarquable. Son ouvrage sur le tutti orchestral est donc le résultat d'une longue expérience personnelle. Il est conçu dans une forme toute empirique, et, si modeste qu'il soit par ses dimensions et son absence de prétention, il apporte, grâce à la quantité de renseignements pratiques qu'il renferme, un précieux complément aux grands traités de Berlioz-Strauß et de Gevaert.

Le manuel de M. Gilson est divisé en trois parties. La première (p. 7 à 18) est un exposé général, où il est question de la composition de l'orchestre moderne; des différentes dispositions dont les éléments de l'orchestre sont susceptibles (cordes et bois; cordes et cuivres; cordes, bois et cuivres; bois et cuivres; combinaisons fragmentaires); de l'importance respective de ces divers éléments au point de vue de leur fonction esthétique et de leur force sonore; des adjonctions progressives dont l'orchestre a été l'objet depuis le début du XIXe siècle jusqu'à présent. La deuxième partie (p. 19 à 26) s'occupe des divers modes de groupement des exécutants de l'orchestre, soit au théâtre, soit au concert, et des tentatives qui ont été faites pour rendre ce groupement aussi favorable que possible, en tenant compte de l'acoustique des salles.

La troisième partie de l'ouvrage de M. Gilson (p. 27 à 100), est de beaucoup le plus importante, la plus neuve et la plus instructive. L'auteur y examine quelles sont «les juxtapositions harmoniques et instrumentales les plus propres à bien faire sonner un orchestre». Il étudie, au moyen de nombreux exemples, les divers assemblages que l'on peut réaliser au moyen des instruments à vent. Il indique l'importance du facteur «registre» (grave, moyen, aigu, suraigu). «C'est, dit-il, dans un judicieux amalgame des registres que gît tout l'art d'équilibrer l'orchestration». Il consacre ensuite plusieurs pages à l'étude des redoublements harmoniques, réalisables au moyen des bois, avec ou sans l'intervention des cors, et avec ou sans croisements. A partir de la p. 50, il s'attache à l'étude des «combinaisons les plus favorables à la bonne sonorité des cuivres»: c'est l'un des passages les plus féconds en remarques utiles pour la pratique de l'orchestration (voir spécialement p. 62 et ss., le rôle que peuvent joue les cors comme élément de remplissage parmi les «gros cuivres», et, p. 64 et ss. les indications relatives aux tubas). Après cela, l'auteur s'occupe du mélange des bois avec les cuivres, et des cordes avec le gros tutti des cuivres. Puis vient un chapitre fort intéressant et plein d'enseignements, relatifs à l'appli-

cation du tutti orchestral aux divers genres de polyphonie (polyphonie stricte: fugue et *fugato*; polyphonie (mélodies simultanées) sur fond harmonique; pseudopolyphonie résultant de figurations diverses formant contrepoint entre elles).

La quatrième partie offre un caractère moins original. Elle est vouée à l'étude de l'acoustique des salles et emprunte la plupart de ses éléments aux études de Vivier (*Eléments d'acoustique musicale*, Bruxelles, 1897) et d'Adolphe Sax (Notes publiées par O. Commettant dans *La musique, les musiciens et les instruments de musique*, Paris, 1869).

L'ouvrage de M. Gilson dénote une connaissance approfondie, non seulement des œuvres symphoniques du passé (de l'école viennoise jusqu'à Wagner), mais encore de celles de l'époque contemporaine. Ses très nombreux exemples sont empruntés, en ce que regarde ces dernières, aux Allemands (R. Strauß, Bruckner, Mahler), aux Russes (Borodine, Rimsky, Glazounow), et aux Français (Saint-Saëns, Debussy, etc.).

M. Gilson a donné à son manuel, une forme familière qui en rend la lecture facile et attrayante, malgré l'aridité du sujet. Peut-être la troisième partie de l'ouvrage eût-elle gagné en clarté, si l'auteur l'avait subdivisée au moyen de sous-titres. Quelques fautes d'impression assez graves et non signalées dans les *errata* devront être corrigées en vue d'une nouvelle édition. Ch. v. d. B.

Gran, Gerhard. Jean Jacques Rousseau. 8vo., pp. 402, 12s. 6d. net. London, W. Blackwood, 1912.

Greene, Harry Plunket. Interpretation in song. Cr. 8vo., pp. 320. 6s. net. (Musician's library). London, Macmillan, 1912.

Griffis, William Elliot. Belgium, the land of art: its history, legends, industry and modern expansion. Illus. Cr. 8vo., pp. 324, 5s. net. London, Constable, 1912.

Grossmith, Weedon. From studio and stage: reminiscences. Illus. 8vo., pp. 382, 16s. net. London, Lane, 1913.

Guckel, Hans Erdmann. Katholische Kirchenmusik in Schlesien. Erster Teil: Geschichte des Breslauer Domchores von 1608—1805. Zweiter Teil: Josef Ignatz Schnabel, Domkapellmeister und Konzertdirektor in Breslau, 1805—1832. Dissertation, 32 S.

Hadden, J. Cuthbert. Composers in love and marriage. Illus. 8vo., pp. 288, 12s. 6d. net. London, Long, 1913.

Haweis, H. R. My musical life. Cheaper reissue. Cr. 8vo., pp. 702, 3s. 6d. London, Longmans, 1912.

Hessels, J. H. The Gutenberg fiction: a critical examination of the documents relating to Gutenberg, showing that he was not the inventor of printing. Ryl. 8vo., pp. 234, 10s. net. London, De la More Press, 1913.

Hornbostel, E. M. von. Die Musik auf den nordwestlichen Salomo-Inseln. Anhang zu R. Thurnwald, Forschungen auf den Salomo-Inseln u. dem Bismarck-Archipel. Lex. 8⁰, S. 564—604. Mit Tafeln u. Noten. Berlin, W. Reimer.

— Zwei Gesänge d. Cora-Indianer. Sonderdruck aus: K. Th. Preuß, Die Nayarit-Expedition. Lex. 8⁰, S. 367—381.

Horrwitz, E. P. The Indian theatre. 12mo., 2s. 6d. net. London, Blackie, 1912.

Hunt, H. G. Bonavia. A Concise history of music. 18th and cheaper edit. 12mo., pp. 200, 2s. net. London, Bell, 1912.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1912. Hrsg. v. R. Schwartz. 19. Jahrg. Lex. 8⁰, 125 S. Leipzig, C. F. Peters, 1913. ℳ 3,—.

Jones, D. D. Lyric diction for singers, actors and public speakers. Cr. 8vo., 5s. net. London, Harper, 1913.

Kallenberg, S. Musikalische Kompositionsformen I. Leipzig, B. G. Teubner, 1913. ℳ 1,—.

Kerr, S. P. The Copyright Act, 1911: with intro., notes, the orders in Council, and the Board of Trade regulations. 8vo., pp. 332, 5s. net. London, Jordan, 1912.

Kinsky, Georg. Kleiner Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente. (Musikhistorisches Museum v. Wilhelm Heyer in Cöln.) Hrsg. vom Besitzer des Museums, Wilh. Heyer, Cöln. Kl. 8⁰, 250 S. m. 16 Taf. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 2,50.

Kleczinsky, J. The Works of Frederic Chopin: their proper interpretation. 6th edit. Cr. 8vo., 3s. 6d. London, W. Reeves, 1913.

Kobbe, Gustav. The Loves of great composers. Imp. 16mo., pp. 180, 5s. net. London, Harrap, 1912.

Kretzschmar, Hermann. Führer durch den Konzertsaal. I. Abtlg.: Sinfonie u. Suite. 2 Bde. in einem Bde. 4., vollständig neubearb. Aufl. 8⁰, VII, 864 S.

Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 15,—.

Laker, Karl. Die Quinten-Uhr. Anschauliche Darstellung der den Quinten-Zirkel u. das Verhältnis von reiner zu temperierter Stimmg. betr. musikal. Begriffe und Gesetze. Mit einem Intervallen-Meßinstrumente (Scheibe). Gr. 8⁰, 8 S. mit einer eingedr. Figur. Graz, Leuschner & Lubensky, 1913. ℳ 2,50.

Liszt, F. Life of Chopin. Trans. by J. Broadhouse. 2nd edit. Cr. 8vo., 6s. London, W. Reeves, 1913.

Litzmann, Berthold. Clara Schumann. An artist's life, based on material found in diaries and letters. Translated and abridged from the 4. ed. by Grace E. Hadow. With a preface by W. H. Hadow. 2 vols. Gr. 8⁰, XXXVI, 486 u. XII, 458 S. mit 6 Bildnissen, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 20,—.

Lohmeyer, Walther. Die Dramaturgie der Massen. Mit 4 Bühnenplänen. Lex. 8⁰, 323 S. Berlin, Schuster & Löffler, 1913. ℳ 6,—.

Enthält auch einige auf die neuere Oper sich beziehende Kapitel, ohne daß aber die Oper irgendwie prinzipiell in den ganzen Zusammenhang gestellt worden wäre.

Maclean, Donald. The Literature of the Scottish Gael. 8vo., pp. 80, 2s. 6d. net. London, Hodge, 1913.

Mason, D. G. The ABC guide to music. Cr. 8vo., 5s. net. London, S. Paul, 1912.

McEwen, John B. The Thought in music: an enquiry into the principles of musical rhythm, phrasing and expression. 8vo., pp. 242, 3s. 6d. net. London, Macmillan, 1912.

Morgan, Edwin Thomas. A History of the Bristol Cathedral school. Illus. Cr. 8vo., pp. 104, 2s. 6d. net. London, Arrowsmith, 1913.

Morike, E. Mozart auf der Reise nach Prag. 16mo., lthr. 1s net. (Langham booklets in German, 5.) London, Siegle, 1913.

Musical directory, annual and almanack, The, 1913. 8vo., pp. 460, 3s. net. London, Rudall, Carte, 1913.

Musikbuch aus Österreich. Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich. Redigiert von Josef Reitler. 10. Jahrg. (1913). Gr. 8⁰, XII u. 419 S. Wien, C. Fromme, 1913. Kr. 6,—.

Auf das treffliche Jahrbuch ist hier des öftern hingewiesen worden. An Aufsätzen enthält dieser Jahrgang: Über Parsifalschutz und Parsifalschützer von J. Reitler, Gegenwart und Zukunft der Oper (S. 10—39) von Richard Specht und Probleme der Musik der Gegenwart von Egon Wellesz.

Naylor, E. W. ed. Shakespeare music: music of the period. 4to., pp. 84, 6s. net. London, Curwen, 1913.

Nisbet, J. F. The Insanity of genius. 6th edit. Cr. 8vo., pp. 384, 5s. net. London, S. Paul, 1912.

Ortiz, Diego. Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de Violinos, Roma 1553. Hrsg. von Max Schneider. Veröffentlichung der Berliner Ortsgruppe d. IMG. Quer gr. 8⁰, XXVII u. 136 S. Berlin, in Kommission von L. Liepmannssohn, 1913. ℳ 12,—.

Peddie, R. A. The British-Museum reading room: a handbook for students. 12mo., pp. 70, 1s. net. London, Grafton, 1912.

Prescott, Oliveria. About music and what it is made of. New and cheaper edit. Cr. 8vo., pp. 286, swd. 2s. 6d. net. London, Methuen, 1912.

Rendall, E. D. Hints on the elementary teaching of the pianoforte: chiefly to boys. 8vo., pp. 61, 1s. 6d. London, Novello, 1912.

Révész, Géza. Zur Grundlegung der Tonpsychologie. 8⁰, VIII und 148 S. Leipzig, Veit & Co., 1913. ℳ 4,—.

Riemann, Hugo. Der Orchestersatz und der dramatische Gesangsstil. Stuttgart, W. Spemann, 1913. ℳ 14,—.

Rodger, James. The Theory of music for student teachers. Cr. 8vo., pp. 196, 2s. 6d. London, J. Curwen, 1912.

Rolleston, T. W. Parsifal; or, The Legend of the Holy Grail, retold from ancient sources. Presented by Willy Pogany. Imp. 8vo., 15s. net. London, Harrap, 1912.

Ronald, Landon. Schumann. 4to., pp. 64, 1s. 6d. net. (Masterpieces of music.) London, Jack, 1912.

— Tschaikowsky. 4to., pp. 64, 1s. 6d. net. (Masterpieces of Music.) ditto.

Rootham, Cyril Bradley. Voice training for choirs and schools. 4to., pp. 156, 4s. net. London, Camb. Univ. Press, 1913.

Schlesinger, K. A Bibliograpy of musical instruments and archæology. 8vo., 5s. net. London, Reeves, 1912.

Seidl, Arthur. Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. Gedanken eines Kulturpsychologen zur Wende d. Jahrhunderts. 8⁰, XII u. S. 9—170. Regensburg, G. Bosse, 1913. ℳ 2,—.

Squire, William Barclay. Catalogue of Printed Music published between 1487 and 1800, now in the British Museum. By W. Barclay Squire. 2 vols. The Trustees. £3. 3.0./

Diese zwei Bände des besonderen Katalogs der gedruckten Musikwerke bis Ende des XVIII. Jahrhunderts im British Museum sind sehr willkommen. Daß solche besondere Kataloge als notwendiger Teil jeder Musikbibliothek betrachtet werden, zeigt, welch' große Fortschritte in der systematischen Einrichtung dieser Bibliotheken gemacht worden sind. Man hat die Wichtigkeit einer genauen Kenntnis der Anzahl noch vorhandener Bücher und Manuskripte über Musik endlich eingesehen, und in dieser Hinsicht ist der moderne besondere Katalog von großer Bedeutung, nicht nur wegen der darin enthaltenen Mitteilungen, sondern auch als Anregung zur Nachforschung noch unbekannter Schätze, sowie zur Entdeckung seltener Bücher, die seit langem verloren gegangen sind.

Der Verfasser hat dasselbe allgemeine System der Klassifikation verfolgt, welches in dem 1841 von Thomas Oliphant angefangenen, jetzt im Lesezimmer ausliegenden, 343-bändigen, besonderen Katalog der gedruckten Musik des XIX. und XX. Jahrh. herrscht. Die Bücher sind unter dem Namen des Schriftstellers oder Komponisten verzeichnet, den Fall ausgenommen, wo nur Namensbuchstaben auf einem Titelblatt erscheinen. Hier wird die Eintragung unter den Namensbuchstaben gegeben und der volle Name, wenn bekannt, in Klammern beigefügt. Anonyme Werke sind unter dem ersten Wort des Titels verzeichnet, eine Regel, die selbst dann angewendet wird, wenn es das erste, unbedeutende Wort einer Zeile von einem Liede ist. Lieder und Kompositionen werden durch ein sehr nützliches System von Kreuz-Referenzen mit ihren Komponisten in Verbindung gebracht. Der Inhalt wird jedoch vom Verfasser mit großer Ausführlichkeit seiner eigenen Auffassung gemäß entfaltet.

Eine willkommene Neuerung bietet das Verzeichnis aller Lieder, die sich in periodischen Zeitschriften finden. Zum ersten Male sind die Lieder in der *Mercure de France* abgesondert verzeichnet, selbst die Musik in so wenig bekannten Zeitschriften wie Walker's *Hibernian Magazine* fand Berücksichtigung. Als sehr vorteilhaft für Studierende erweist sich die Einführung von Abteilungen unter dem Namen eines Komponisten, mit Bezugnahme auf die mannigfaltigen Fächer seiner Tätigkeit; unter Händel z. B. finden wir zehn Unterabteilungen; wie Kirchenmusik, Opern, Oratorien usw.

Bei der Rubrik *Chansons* sind die Abteilungen unter den Namen der Drucker berühmter Sammlungen des 16. Jahrhs. gemacht worden, wie z. B. Attaignant, Ballard, Phalèse und andere, was die schnelle Erlangung eines gewünschten Bandes sehr erleichtert.

Sammlungen von Motetten sind in ähnlicher Weise unter den Namen von Petrucci, Antiquus, Moderne usw. geordnet. Hier, wie auch unter Chansons ist nach jedem einzelnen Bande von dem darin genannten Komponisten eine Liste hinzugefügt worden.

Die immer schwer zu behandelnden Hymnen (Kirchenlieder) sind in den verschiedenen Sprachen, worin sie gedruckt wurden, klassifiziert und die Eintragungen unter jeder Abteilung sind chronologisch mit Kreuz-Referenzen betreffs Schriftsteller arrangiert.

Bei den vielen Werken des 18. Jahrhunderts ohne Angabe des Druckjahres ist ein annäherndes Datum von Barclay Squire angegeben worden. Überhaupt wird der Studierende seine Arbeit durch die zuverlässigen Mitteilungen des Verfassers bedeutend erleichtert finden.

Der vortreffliche Katalog, das Resultat fortwährender Arbeit von mehreren Jahren, zeigt alle Qualitäten, die wir von der großen Sachkenntnis und unermüdlichen Tätigkeit Barclay Squire's erwarten konnten, wie denn auch der Katalog unter den einschlägigen Werken einen ersten Platz einnehmen wird.

Cecie Stainer.

Striffling, Louis. Esquisse d'une Histoire du Goût musical en France au XVIIIe siècle (Delagrave, édit., Paris, 1912). Fr. 3,50.

Agrégé des Lettres et professeur libre à l'Université de Dijon, M. Striffling a résumé dans ce volume très substantiel et d'un lecture facile, des leçons faites pendant l'hiver 1911—1912.

Associant ensemble la méthode chronologique et la méthode logique, c'est-à-dire, respectant suffisamment l'ordre des dates pour ne pas avoir à retourner

constamment en arrière, et groupant logiquement les manifestations qui se rapportent soit à l'opéra, soit à l'opéra-comique naissant, soit à la musique de concert et à la musique de chambre, l'auteur a tracé un tableau complet et attrayant, non pas de l'histoire musicale proprement dite, de Lully à Gluck, mais de l'histoire du goût et de la critique musicale durant cette même période.

Prenant l'opéra français au moment de la mort de Lully, dont les pâles successeurs recueillent l'héritage trop lourd à porter, M. Striffling montre qu'à ce moment même commencent les polémiques incessantes qui rempliront, non seulement tout le XVIIIe, mais encore le XIXe et le début du nôtre, sous des formes diverses en apparence, mais toujours identiques au fond. C'est d'abord avec Rameau, la lutte entre Lullystes et Ramistes, puis la fameuse Querelle des Bouffons, qui agitent le monde musicale, et plus encore peut-être, le monde littéraire. Avec Gluck et Piccinni, sous Louis XVI enfin, c'est de nouveau la lutte entre la France et l'Italie, qui, à la veille de la Révolution, occupe passionnément des esprits avides de discussion.

Laissant avec raison le côté anecdotique et historique, amplement connu par ailleurs, M. Striffling s'est attaché, au moyen des textes contemporains, à montrer l'évolution du goût musical pendant cette période où se forme, en France une société capable de trouver dans la musique de véritables jouissances musicales, ou tout au moins une distraction intelligente. Longtemps, la musique profane ne fut considérée que comme un accompagnement de la tragédie d'un Quinault ou de ses successeurs. Dans le ballet seul, se développait, peu à peu la musique «pure», et les critiques s'exerçaient bien plus sur la marche de la pièce que sur les qualités de la musique, considérée seulement comme un coloris. A mesure que l'instrumentation se développe, la musique prend une place de plus en plus prépondérante, et, sans souci des discussions des philosophes ou des pédants, tantôt sous l'influence italienne, et tantôt sous l'influence allemande, donne naissance à la symphonie, presque en même temps qu'à la tragédie gluckiste.

C'est encore au dix-huitième siècle que se forment les genres si différents de l'opéra-comique et de la symphonie, celle-ci née simultanément, ou à peu près, en Allemagne, en Italie et en France; l'autre, né sur les tréteaux des foires parisiennes. Et cela sans que ni les critiques ni les gens de goût qui discutaient sur les facultés de la musique française, aient pu le prévoir. Vivifié par les musiques importées d'Italie, rendu plus expressif par les progrès de l'instrumentation, l'opéra français n'acquiert sa plénitude qu'à la fin du siècle. «Il faut que l'on joue en France les œuvres bouffes de l'Italien Pergolese, il faut que le Genevois J.-J. Rousseau, que les Allemands Grimm et d'Holbach entrent en campagne, il faut que le Belge Grétry s'installe en France, il faut enfin que l'Autrichien Gluck séjourne plusieurs années à Paris, pour que le goût des Français s'assouplisse et s'élargisse. Mozart eut la cruauté de le constater: «Les Français ne peuvent rien faire par eux-mêmes, ils sont obligés d'appeler les étrangers à leur aide».

Mais alors, se demande M. Striffling, pourquoi les étrangers se rendaient-ils si volontiers en France? — C'est qu'ils y étaient attirés par des «garanties très sûres dues à des qualités fondamentales», qui sont: l'amour de la précision, de la netteté de la clarté, et le besoin de l'ordre. «Qualités bien médiocres, diront certains . . . Qualités infiniment précieuses, estimeront d'autres . . . D'autres enfin reculeront devant des jugements aussi tranchants. C'est affaire de goût personnel».

Le livre si intéressant et si bien documenté de M. Striffling se termine sur cette prudente réserve, qui est la conclusion d'un sage. J.-G. Prod'homme.

Besprechung von Musikalien.

Ältere Geistliche Lieder, mit Begleitung von Orgel oder Harmonium, bearbeitet von Chr. Barnekow. Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen. 8 Hefte. à c. 1 Kr. Komplett Kr. 8,50.

Ausgewählte Kompositionen von Diderik Buxtehude. Bearbeitet für Klavier zu vier Händen von Chr. Barnekow. Mit einer biographischen Einleitung von Jens Aarsbo. Publikation der Gesellschaft zur Herausgabe dänischer Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 113 S. ℳ 5,—.

Der Altmeister der dänischen Komponisten, der jüngst verstorbene Professor Chr. Barnekow, Vorsitzender des Kopenhagener Musikvereins, unser Mitglied, hat sich um die Verbreitung der oben-

genannten alten Musikwerke durch diese neuen, praktisch zurechtgelegten Ausgaben viel Verdienst erworben.

Die Sammlung älterer geistlicher Lieder enthält drei charakteristische deutsche Repräsentanten des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die beiden Söhne Sebastian Bach's, Johann Christoph Friedrich Bach, der sogenannte »Bückeburger Bach«, und Carl Philipp Emanuel Bach, sammt Johann Abraham Peter Schulz. Von dem erstgenannten Bückeburger Bach sind folgende vier: Lied im Winter — Lied im Frühling — Sehet, welch ein Mensch — Die Himmelfahrt Jesu — (aus der Sammlung des Kopenhagener Pastors Balthasar Münter 1773—74). — Von Carl Philipp Em. Bach sind folgende sechs: Bußlied — Wider den Übermuth — Am neuen Jahre — Pilgerzeit — Abendlied — Der Tag des Weltgerichts. — Von J. A. P. Schulz folgende 10: Die Strafgerichte Gottes — — Gott meiner Zuversicht — Einsamkeit — Die verlangende Sulamith — Lob des Nächsten — Jesus auf Golgatha — Bußlied — Gebet — Zeit und Ewigkeit — Gott im Ungewitter. Eine schöne, einsichtsvolle Auswahl des angehenden Liederzeitalters, frische und duftige, sowie auch für jene Altvaterzeit sehr typische Lieder! Besonders zu erwähnen sind von Ph. E. Bach das innige »Bußlied« und das mächtige, feierliche »Der Tag des Weltgerichts«, von J. A. P. Schulz das edle »Einsamkeit« und das groß gedachte »Gott im Ungewitter», ein ganzes Tongemälde. Für den praktischen Gebrauch sind die Lieder mit einem kleinen Vorspiel, wo ein solches im Original fehlte, versehen, sowie, wenn nötig, in bequemerer Stimmlage versetzt.

Die vorliegende vierhändige Buxtehude-Ausgabe wird hoffentlich die Kenntnisse der Werke des »großen Dänen« sehr fördern. Sie hat folgenden Inhalt: Fünf Choralvorspiele (Von Gott will ich nicht lassen — Es ist das Heil uns kommen her — Ach Herr, mich armen Sünder — Vater unser im Himmelreich — Ein' feste Burg ist unser Gott). Passacaglio *D* moll. Toccata *F* dur. Canzonetta *D* moll. Präludium und Fuge *D* moll. Dito dito *G* moll. Kammermusik: 5 kleinere Stücke sowie die 3 Sonaten in *F* dur, *G* dur und *A* moll aus den Sonaten für Violine und Viola da gamba mit Cembalo, Op. 1 und Op. 2.

Namentlich für die Kenntnisse der Kammermusikwerke, welche in ihrer ursprünglichen Besetzung (mit Gambe) für den jetzigen Instrumentenbetrieb nicht eben auf offener Straße liegen, wird diese vierhändige Ausgabe von vielem Nutzen sein. Auf das Klaviermäßige ist überall Rücksicht genommen, die nötigen Tempoangaben und dynamischen Zeichen zugefügt. Soweit bekannt, ist diese Ausgabe die erste populäre von den großen Werken Buxtehudes.

Angul Hammerich.

Gesänge von Frauenlob, Reinmar von Zweter und Alexander nebst einem anonymen Bruchstück nach Hs. 270 der Wiener Hofbibliothek. Ebenda. Hrsg. von Prof. Dr. Heinrich Rietsch. *M* 25,—.

Handl, (Gallus), Jakob, Opus musicum IV. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Guido Adler. XX. Jahrg., 1. Teil. Bearbeitet von Prof. Emil Bezecny u. Prof. Dr. J. Mantuani. Wien, Artaria. Leipzig, Breitkopf & Härtel. *M* 20,—.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Berlin.

Am 5. März fand sich ein zahlreicher Kreis zusammen, um sich an dem Intermezzo »Bacocco und Serpilla oder Der Spieler und seine scheinheilige Frau« von Leonardo Vinci zu erfreuen. In geschickter Weise führte Frl. Georgy Calmus, welche die Aufführung des Werkes trefflich vorbereitet hatte, in das Verständnis desselben ein. Über ihre Ausführungen liegt uns folgendes Selbstreferat vor:

Bacocco e Serpilla, o vero il marito giocatore e la moglie bacchettona, auch kurzweg »*il giocatore*« oder »*la bacchettona*« genannt, gehörte seit seinem ersten Erscheinen in Venedig 1719 bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zu den verbreitesten italienischen Intermezzi. Wotquenne (Katalog der Brüsseler Konservatoriums-Bibliothek I, 460) und de la Laurencie (Revue de la S.I.M., 15. 6. 1912) haben bereits von den zahlreichen Aufführungen berichtet, die das Werk in Italien, Frankreich und Deutschland erlebte. Dem wäre noch hinzu-

zufügen, daß sich Bacocco und Serpilla mit in deutschen Versen gesprochenem Dialog und italienisch gesungenen Arien und Duetten in den Sammelbänden der Hamburger Operntexte 1736, 41 und 44 findet (Hamburger Stadtbibl.), und daß der Leipziger Theaterdirektor Heinrich Gottfried Koch, der die italienischen Intermezzi als gute Kassenstücke sehr schätzte, das Stück 1748 ebenfalls in sein Repertoire aufnahm (Gottsched: Nötiger Vorrat II. 273). Ums Jahr 1755 hat ein Kammermusikus des Grafen Brühl in Dresden, Reichert, das Intermezzo mit deutschen Rezitativen in Musik gesetzt, übrigens die einzige bekannte musikalische Tat dieses Mannes, die aber Gerber doch für bedeutungsvoll genug hält, um sie in der ersten Ausgabe seines Lexikons (1790) zu buchen. Gerber sah das Manuskript noch in der Breitkopf'schen Niederlage, doch ist dasselbe, wie eine Anfrage ergab, dort nicht mehr vorhanden.

In Paris wurde der »*giocatore*« zweimal bearbeitet. Zwei Mitglieder der italienischen Stegreifkomödiantentruppe Dominique und Romagnesi machten 1729, der damaligen Pariser Mode Rechnung tragend, aus dem feinen, graziösen Werkchen ein derbes Vaudeville (*Parodies du Nouveau Theatre Italien*, Paris 1738, IV, Nr. 5), in dem sinnlos italienisch und französisch durcheinander gesprochen wurde, und die italienische Musik durch Volkslieder ersetzt war. Als dann 1752 der *giocatore* von den Buffos in Paris aufgeführt wurde und zwar mit Einlagen aus anderen Werken (vgl. den Arienband mit dem Namen Doletti in Brüssel) übersetzte Favart den Text mit starker Anlehnung an die böse alte Fassung von 1729. Sody, der italienische Musiklehrer der Madame Favart, schrieb neue, sehr schwache Musik dazu, die nur insofern bemerkenswert ist, als hier ein Versuch vorliegt, den Dialog statt auf Secco-Rezitative, auf eine durchgehend mit Streichquartett begleitete, fortlaufende Melodie zu singen, die wie aus Motiven der damals in Paris bekannten italienischen Buffo-Arien zusammengesetzt erscheint. Sody bemühte sich offenbar, den außerhalb Italiens ewig umstrittenen Unterschied zwischen Rezitativ und Arie auszugleichen.

Von den vielen in Abschriften erhaltenen italienischen Partituren des Stückes weisen die beiden mit dem Namen Leonardo Vinci's in Wolfenbüttel befindlichen Exemplare zweifellos die älteste Fassung auf, während alle unter Giovanni Maria Orlandini's Namen in Brüssel, Rostock und Wien bewahrten Manuskripte spätere, vergröberte Bearbeitungen des Intermezzos darstellen. Es liegt daher sehr nahe, einen Meister wie Leonardo Vinci auch für den Komponisten dieses kleinen Meisterwerks zu halten.

Die textlich wie musikalisch gleich humorvolle und graziöse kleine Oper würde gewiß noch heute von der Bühne herab das Publikum fesseln.

Die konzertmäßige Aufführung erntete reichen Beifall. Sowohl Herr Heinrich Hermann als auch ganz besonders Frau Else Günther-Vetter fanden sich trefflich mit ihren Rollen ab. Um die Einstudierung hatte sich Frl. Anna Harmsen, um die Aufführung Herr Max Schneider besonders verdient gemacht. Ein Streichquartett der Herren Curt Vogel, H. Fischer, F. Erdtel und Heinz Beyer und Frl. Harmsen am Klavier unterstützten wirksam den Gesang. Alle Ausführenden, vor allem aber Frl. Calmus ernteten den Dank der Versammlung und des Vorstandes.

Am 13. März gab Professor Carl Thiel mit dem Madrigalchor des Königl. akademischen Instituts für Kirchenmusik in der Singakademie ein Konzert, das auf Veranlassung der Ortsgruppe veranstaltet war und ausschließlich der Kunst Orlando di Lasso's galt. Die mit dankbarstem Beifall aufgenommene Auswahl wies folgende Werke auf: 1. Kyrie, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei aus der *Missa Octavi Toni*. 2. Drei Motetten: *Timor et tremor*, *Miserere mei Domine*, *Confitebor tibi*. 3. Drei Lieder: Bau'r, was trägst du im Sacke? Ich liebe dich. Echolied. 4. Drei Madrigale: Ständchen. Audite nova. Dialog »Nun grüß dich Gott«. Man weiß, mit welchem Feingefühl Professor Thiel die alte a cappella-Musik zu beleben versteht. Der Gefühlsreichtum der geistlichen Sätze kam ebenso zum Recht wie die humorvolle Frische volkstümlichen Liedgesangs. Die Wiedergabe

durch den bewunderswert geschulten Vokalkörper deutete den Gehalt mit höchster Eindringlichkeit aus und gab in Stücken wie dem geheimnisvollen Miserere die lautere Seele des Kunstwerks. **Herm. Springer.**

Helsingfors.

Am Sonnabend, den 5. Oktober 1912 hielt unsere Ortsgruppe ihre Jahresversammlung im Saal des Musikinstituts. Der Vorstand wurde insgesamt wiedergewählt. Mag. Heikki Klemetti berichtete 1. über indische Instrumente und Melodien, die er im September bei Hagenbeck in Berlin beobachtet und worüber er einiges Speziellere direkt von dem musizierenden Schlangenbeschwörer erfahren hatte, 2. über alte Chorstimmenmanuskripte, deren eine große Anzahl (ca. 90 Werke) im Gymnasialarchiv in Pori (Björneborg) aufgefunden worden ist; nur ca. 10 Werke hat der Referent bis jetzt identifizieren können, trotz eingehenden Nachforschungen; dem Stil nach rühren die Kompositionen vom 16. und 17. Jahrh. her und sind noch im 18. Jahrh., nach einem Brande, für den Schulgebrauch neu kopiert worden; u. a. befand sich daselbst eine Passion von Melchior Vulpius. — Beantragt vom Herrn Otto Andersson, wurde die Inangriffnahme einer Konzertstatistik für ganz Finnland beschlossen. Dr. Ilmari Krohn spielte am Klaviere eine Ouvertüre von Telemann (aus Riemann's »Musikgeschichtlichen Beispielen«). Stud. Armas Wäisänen führte von ihm phonographierte estnische Baumrindenhornmelodien vor (meist im Umfang eines Tetrachords).

Die nächste Sitzung, am 2. November, brachte einen ausführlichen Vortrag von Mag. Heikki Klemetti über die von ihm erfundenen und als Chorleiter des Suomen Laulu erprobten akustischen Formeln für den Chorgesang, behufs Erreichung mathematischer Reinheit und charakteristischer akustischer Feinheiten. Eine Diskussion über die dabei angeregten Fragen wurde für später in Aussicht gestellt.

Am 7. Dezember referierte Dr. Ilmari Krohn über die Charakteristik der Tonarten, anknüpfend an den natürlichen Stimmenumfang beim Unisonogesang; zwei Hauptgegensätze ergeben sich aus dem »plagalen« oder »authentischen« Ambitus der Melodiebildung, charakteristische Nuancen durch Angliederung von Tönen der Diskant- (bzw. Tenor-)lage oder der Alt- (bzw. Baß-)lage. Dem Vortrage folgte eine lebhafte Diskussion, woran sich die Herren Andersson, Enckell und Klemetti beteiligten.

Zum 1. Februar 1913 brachte Dr. jur. Gösta Sohlström von ihm erfundene akustische Zeichen vor, die er für den Chorgesang in die Chorstimmen drucken läßt; die Zeichen (′ für Erhöhung um ein Komma, ″ für noch schärfere Erhöhung, o für betr. Senkung des Tones) werden unter- und oberhalb der Noten angebracht, z. B.: . — Darauf folgte seitens Mag. Heikki Klemetti der Vortrag alter Volkstänze (für Violine, jedoch vom Vortragenden für Klavier arrangiert), deren Charakter von den bis jetzt vorgefundenen stark abweicht, indem in ihnen statt des allgemein verbreiteten, an Haydn's Art anklingenden Stils die Stilart der vorausgehenden Kunstepoche, Lully—Bach, vorwaltet. Das Klavierarrangement erschien besonders stilgemäß und charakteristisch; ein Teil der Sammlung wird demnächst im Druck erscheinen (A. E. Lindgren, Helsingfors).

Am 1. März hatte die Ortsgruppe den Verein der Gesanglehrer und -Lehrerinnen eingeladen. Die Sitzung wurde mit einem Referat von Dr. Ilmari Krohn über jüngst erschienene chinesische und indische Melodien eröffnet (P. van Oost: *Chansons populaires chinoises de la région Sud des Ortos*. Dr. Erwin Felber: Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit). Darauf folgte ein Vortrag von Frl. Ida Moberg über die Gehörbildungs- und Improvisationsmethode Jacques-Dalcroze; nach lebhafter Diskussion wurde ein Votum angenommen, dem Wunsche Ausdruck gebend, daß Frl. Moberg Gelegenheit erhalten möchte, diese Methoden praktisch im Schulgesange zu erproben und zu verwerten. Zum Schluß ließ Herr

Otto Andersson durch den Phonographen eine Anzahl Volksmelodien aus den schwedischen Landesteilen Finnlands erklingen.

Eine nichtoffizielle Vertretung der Ortsgruppe fand bald darauf am 3. März statt, indem einige unserer tätigsten Mitglieder vom Kirchengeschichtlichen Verein aufgefordert wurden, in ihrer Mitte über die bisherige Tätigkeit in der Erforschung der älteren finnischen Kirchenmusik, sowie über die zunächst vorliegenden Probleme zu berichten. Dr. Ilmari Krohn führte in einem längeren Vortrage aus, welches Material bis jetzt aufgefunden worden ist und was sich noch erübrigt, um die vorhandenen Quellen zu vervollständigen und für die Forschung nutzbar zu machen; als die dann zu behandelten Fragen bezeichnete er u. a. 1. das Vergleichen der ältesten finnischen liturgischen Melodien mit den allgemeinen gregorianischen, und besonders das Hervorheben der durch die Übersetzung in die Volkssprache bedingten Änderungen, sowie das Vergleichen mit den ähnlichen Vorgängen auf deutschem Boden, 2. das Erforschen des Ursprungs unserer Kirchenliedmelodien, von denen nur ein Teil direkt aus den deutschen evangelischen Chorälen sich herleitet. Es folgte darauf eine ausführliche Darlegung von Mag. Heikki Klemetti über die finnische (lateinische) Schulliedersammlung »*Piae Cantiones*« und über den mutmaßlichen Ursprung ihrer Melodien. Ein großer Teil derselben ist nicht in den bis jetzt zugänglichen deutschen und anderen Quellenwerken zu finden; vielleicht würden Nachforschungen in Paris und Prag, wo die finnischen Studenten im Mittelalter meistens ihre Studien trieben, positivere Ergebnisse erbringen. Jedenfalls aber erhellt schon aus der Art, wie manche Melodien sich in Finnland zu ihrem Vorteil verändert hatten, daß die musikalische Kultur und besonders die Fähigkeit melodischer Gestaltung gegen den Ausgang des Mittelalters bei uns eine solche Entwicklungsstufe erreicht hatte, daß auch das Entstehen finnischer Originalmelodien zu jener Zeit nicht unwahrscheinlich zu sein braucht. Der Vortrag wurde durch musikalische Vorführung mancher Melodien durch Sänger des »*Suomen Laulu*« illustriert. Zum Schluß berichtete Herr Otto Andersson über eine von ihm aufgefundene Sammlung von Introitusgesängen in finnischer Übersetzung (1606), die in ihrer Art für unser Land ein Unikum sind.

Es ist zu erwarten, daß die Ortsgruppe mit dem Kirchengeschichtlichen Verein auch späterhin in Fühlung bleiben wird, um das angeregte Interesse weiter zu fördern und praktisch zu verwerten. Es wurde u. a. der Wunsch ausgesprochen, daß die studierenden Theologen auch kirchenmusikalische Forschungen als einen Teil ihrer obligatorischen Studien betreiben dürften. **Ilmari Krohn.**

Neue Mitglieder.

Gustave Berly, 184, rue de Rivoli, Paris.
Fräulein **E. Carl,** Kopenhagen, Stockholmsg. 17.
Madame **Paul Lerch,** 11, rue la Courcelles, Paris.
Georges Noblemaire, 58, rue La Boëtie, Paris.
Fräulein **R. Winge,** Kopenhagen, Strandvej 32.
J. B. Zann, Organist, Dornach, O.-Elsaß, Lutterbacherstr. 51.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

G. Allix, Maisons-Alfort, jetzt: 52, rue des Ecoles, Paris.
Ignacy Fuhrmann, Lemberg, jetzt: Bilczewskiego 4.
Professor Dr. **Harry Hollatz,** Berlin-Charlottenburg, jetzt: Berlin-Steglitz, Friedrichsruher Str. 57.
Dr. **Hermann Junker,** Lehrer am großh. Konservatorium, Karlsruhe i. B., jetzt: Gartenstr. 42 II.
Professor Dr. **Th. Kroyer,** München, jetzt: Solln b. München, Wolfsratshäuserstr. 61.
Dr. **Julius Maurer,** Heilbronn, jetzt: Bad Wildungen, Poststr. 5.
Dr. **Kurt Rattay,** Lyck, jetzt: Königsberg i. Pr., Beethovenstr. 35.
Max Schneider, Berlin, jetzt: W. 62, Maaßenstr. 32 II.

Ausgegeben Mitte Mai 1913.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
English Editor: Dr. Charles Maclean.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 9. Vierzehnter Jahrgang. **1913.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 *M*. Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Kommission der Tablaturen.

Folgender Bericht ist dem Präsidiums-Vorstande zugegangen, und wird hiermit zur allgemeinen Information herausgegeben.

Im Auftrage des Präsidiums-Vorstandes.

La Commission des Tablatures.

A la suite de la publication des réglements de la Commission des Tablatures faites dans la Zeitschrift de notre Société du mois d'Octobre 1912, plusieurs de nos membres ont demandé des explications sur cette Commission et sur son fonctionnement.

La Commission des Tablatures, qui se nommait primitivement «Commission pour l'étude de la musique de Luth», fut créée en 1908 par M. M. Ecorcheville et Koczirz, auxquels s'adjoignirent bientôt le Professeur J. Wolf et M. J. Dent. Lors du Congrès de Vienne la Commission arrêta son programme, qui est de dresser un inventaire critique de toutes les tablatures imprimées et manuscrites, et d'en assurer un mode de transcription uniforme, logique et méthodique.

Plusieurs de nos Collègues se sont associés à ces travaux. Mlle. Simon fit l'inventaire des tablatures mss. des Bibliothèques de Berlin, Mlle. Pereyra, celui de la Santa Cécilia de Rome, M. Norlind, celui de la Suède. M. Allix dépouilla les collections manuscrites du Conservatoire de Paris, et M. Wagner celles de la Bibliothèque Mazarine. M. M. Koczirz et Wellesz, et Mademoiselle Neumayer, firent l'inventaire des Bibliothèques de Vienne, et de presque toutes les Bibliothèques Autrichiennes. Des fiches furent encore envoyées par M. M. Chilesotti et Arnold Dolmetsch.

Au Congrès de Londres la Commission arrêta définitivement les règlements, tels qu'ils ont paru depuis dans la Zeitschrift, et d'après lesquels fut

rédigé le volume d'œuvres de Luth publié dans les Denkmäler Autrichiens par M. Koczirz en 1911.

Au Congrès de Paris de 1914 la Commission fera appel à toutes les bonnes volontés, pour organiser son œuvre de bibliographie d'une manière systématique et rapide.

E. Dent, J. Ecorcheville, A. Koczirz, J. Wolf.

Redaktioneller Teil.

Über Wagner's Stellung zur Musik.

Kein Regel wollte da passen

Unbedingt ist es in erster Linie die Musik, die Wagner zu der unvergleichlichen Weltstellung verholfen hat, und somit gehört es eigentlich zu den ersten Aufgaben, sich darüber klar zu werden suchen, wie Wagner's Stellung zur Musik beschaffen ist.

Es ist überaus bezeichnend, wie spät Wagner, im Gegensatz zu allen großen Musikern, zur Musik gelangt ist; Schütz bietet nur indirekt ein Beispiel zu Wagner. Schon hierin verstößt Wagner sozusagen gegen alle Regeln, und sehr intelligente — aber auch nicht mehr — Musiker wie F. Hiller setzten auch gerade hier mit ihren Beweisführungen über Wagner's fragliches Musikertum ein. Der Grund liegt teilweise wohl darin, daß die — zunächst ganz unbewußte — Bildung von Wagner's Doppeltalent, Poesie und Musik, das frühe Hervorspringen der Musik verhinderte. Noch bezeichnender ist aber, auf welche Weise Wagner zur Musik gelangte, nämlich wieder gegen alle Regeln. Die andern Musiker gelangen, wie man kurz sagen kann, durch die Entdeckung ihres musikalischen Talents zur Musik, Wagner aber durch außerordentliche, ins Exaltierte gehende Wirkungen, die die Musik, und zwar die Beethovenschen Sinfonien, auf ihn ausübt, auf ihn den Dilettanten, oder, um einen Schritt weiter zu gehen, auf ihn als reinen Menschen. Man darf dies durchaus nicht als Kennzeichen romantischen Fühlens ansehen, oder doch nur insofern, als man den jungen Wagner überhaupt nicht mit andern Musikern der Romantik vergleicht; denn von gleichaltrigen Musikern wie Schumann, Liszt oder Mendelssohn fehlen jede Hinweise, daß die Kunst, auch die dramatische und erzählende Poesie (hier vor allem Shakespeare und Hoffmann) derartig überwältigende, nicht nur psychische, sondern sogar physische Wirkungen ausgeübt hat. Solche Wirkungen schweben nun, was wichtig ist, Wagner während seines ganzen Lebens vor, er hat sie auch tatsächlich, sogar bis auf den heutigen Tag, erzielt.

Die Erkenntnis erschließt auch manches in Wagner. Er weiß wohl, daß derart elementare Wirkungen nicht bei Menschen erzielt werden, die an die Musik mit irgendwelchem kritischen Bewußtsein herantreten, Menschen, die, mag es sein, was da will, etwas vor ihren reinen, nackten Menschen schieben. Eigentlich sind Wagner Musiker ein Greuel, so er von ihnen weiß, daß ihr Urteil von der Kunst früherer Meister abhängt, das ihnen nach seiner Meinung nichts als ein Panzerhemd über ihr ursprüngliches Empfinden legt.

Wagner siegt zunächst auch vor allem beim musikalischen Dilettanten — Laube ist einer der ersten, der schon frühe »Wagner'sche« Wirkungen in sich verspürt —, also beim Publikum, vor allem bei den Frauen, die Musiker bekennen sich, mit Widerstreben, erst dann zu ihm, als sie merken, daß Wagner seine elementaren Wirkungen auf Grund einer in ihrer Art ebenfalls künstlerisch sorgsam durchgearbeiteten Kunst erzielt. Liszt's, die mit einer ungeheuren Schwungkraft sich in die Seele eines andern versetzen können, sind bekanntlich selten. Wagner wußte ferner wohl, daß derart außerordentliche Wirkungen nicht jeden beliebigen Tag, repertoiremäßig, erzielt werden können, sondern nur als Ausnahme, und daß sie auch eine solche bleiben müssen. Derartige Wirkungen werden mit der Zeit verbraucht, wie denn selbst der spätere Wagner einmal gesagt hat, die Beethoven'schen Sinfonien hätten sich bei ihm etwas abgespielt oder ähnlich. Ein Wagner mußte zu der Idee eines Festspiel-Theaters gelangen, weil er seine Kunst auf die intensivsten, maßlosen Wirkungen stellen wollte, die sich unmöglich bei repertoiremäßigem Abspielen seiner Werke auf die Länge erzielen ließen.

Der »reine, von der Konvention losgelöste« Mensch spielt in Wagner's Leben und Kunst eine Hauptrolle, dieser ist es, der ihn, wie soeben ausgeführt, auch die elementaren Wirkungen der Kunst verspüren ließ, und zwar zu einer Zeit, da der bewußte Künstler in Wagner noch gar nicht geweckt war. Die Intensität, mit der dies geschah, läßt auch auf ein ganz besonderes Innere schließen. Hervorgegangen aus einer Zeit und in einer solchen aufwachsend, die mit den mannigfachsten Bildungselementen gesättigt war, konnte es nicht ausbleiben, daß eine derart intensive Natur ohne weiteres auch gerade das fand und aufgriff, was ihr besonders nahe lag, mit dem Resultat, daß sie es bei der vorhandenen eigenen Produktivität, die als Naturgeschenk in ihr lag, gefühlsmäßig potenzierte. Was griff Wagner denn auch zunächst in der Musik auf und was potenzierte er? Die vor einigen Jahren aufgefundenen Jugendouvertüren, geschrieben in seiner künstlerisch-anarchistischen Periode, sagen hier überaus viel. Es ist das Klangwesen der Musik, Wagner fühlt seine Melodien derart intensiv, wenn auch roh, daß er sich ohne weiteres in die Linie der Komponisten stellt, die mit äußerster Klangentfaltung arbeiten. Das war nun aber natürlich kein äußerlicher Anschluß, sondern entsprach vollständig dem reinen, aber damals noch künstlerisch rohen, unkultivierten Menschen in Wagner. Der Komponist Litolff ist hierin eine ähnliche Natur, aber dabei stehen geblieben. Gerade für einen Wagner war die damalige Zeit gefährlich, aber auch wieder von einziger Bedeutung, gefährlich, weil man im musikalischen Klang zugrunde gehen kann, von Bedeutung, weil ihm diese Zeit das Klangelement in dieser ausgeprägten, unverhüllten, reinen, elementaren Weise vermittelte. Keiner der damaligen bedeutenden deutschen Musiker — Liszt nicht ausgenommen — hat zum Klang derart intensive Beziehungen wie Wagner, weil keiner derart elementar den Klang empfunden hat, keiner hat aber auch nur im entferntesten den Klangreichtum und die elementaren Klangwirkungen Wagner's erreicht.

Indessen läßt sich das Verhältnis Wagner's zur Musik relativ am vollständigsten, wenn auch keineswegs vollständig, in dem zur Beethoven'schen Musik studieren. Entschieden ist Wagner's Stellung zur Musik anders als die Beethoven's, sowie der früheren großen Musiker zu ihr. Es läßt sich dies in Kürze etwa so ausdrücken: Bei Mozart und den früheren großen Musikern ist die Musik der natürliche Ausfluß ihres ganzen Wesens, sie sind

musikalisch derart durchgebildet, daß sich bei ihnen, bei schärfstem geistigen Bewußtsein natürlich, alles Musikmögliche zwanglos in formvollendete Musik auslöst. Beethoven aber führt einen Kampf, und zwar einen titanischen, mit den Materialien der Musik, um mit ihrer Hilfe seinen Ideen den entsprechendsten Ausdruck verschaffen zu können, er ringt mit der Musik. Bei Wagner ist aber die Musik weder der selbstverständliche Ausdruck seines Wesens wie bei Mozart, noch aber ringt er wie Beethoven mit dem für dessen Zwecke spröden Material, sondern er — benützt die Musik als etwas fast Selbstverständliches, was ihm nur deshalb möglich ist, weil sie in den Riesenarmen Beethoven's in einer gerade für Wagner's Zwecke geeigneten Weise gebändigt worden war, bei welchem Kampfe unerhörte neue Kräfte zum Vorschein gekommen waren. Und dieses gebändigte und zugleich unendlich aus sich heraus bereicherte Wesen nimmt nun Wagner in seine Arme, und — zaubert mit ihm. Darüber nachher noch einige Worte. Man ist immer wieder erstaunt, wie leicht Wagner — mit Ausnahme des »Parsifal«, wo dem alternden Wagner die Musik ziemlich zu schaffen machte, indem sie dem alternden Zauberer Widerstände bereitete — mit dem musikalischen Teil seiner Werke zustande kam. Ist die richtige Arbeitsstimmung, die natürliche Vorbedingung für jedes originale Schaffen, vorhanden, so fließt die Arbeit leicht und rasch fort, wir hören von keinen »Nöten«, von keinen Kämpfen, und doch war Wagner, wie wir eben gesehen, kein Meister im Sinne der vor-Beethoven'schen Musiker, die in der Musik vollständig lebten und mit einem enormen technischen Rüstzeug an ihre Arbeit gingen. Es ist auch überaus bezeichnend, daß Wagner zeitlebens aus dem Sichverbeugen vor Beethoven nie hinwegkommt, der ehrlichste und offenste Dank, den Wagner überhaupt während seines ganzen Lebens zum Ausdruck gebracht hat. Er blickt zu ihm auf als zu dem Erlöser der Musik; und wer zu erlösen vermag, sei es auf diesem oder jenem Gebiete, wird von Wagner in die höchsten Höhen erhoben, sei es, wie hier, Beethoven, oder die Natur des Weibes, eine Gestalt wie Siegfried oder Parsifal. Es war nur eine logische, wenn auch zur Opposition herausfordernde Konsequenz, wenn Wagner selbst von seinen nächsten Anhängern zu einem Erlöser, und zwar einem der größten der Weltgeschichte, gemacht wurde.

Indessen ist hiermit Wagner's allgemeine Stellung zur Musik und zu der Beethoven's im besonderen erst angedeutet. Es muß auffallen, wie wenig unmittelbare Anklänge an Beethoven und im ganzen überhaupt an die frühere Musik sich in Wagner's Musik vorfinden, nachdem er einigermaßen selbständig geworden. Auch hierin unterscheidet sich Wagner von den großen Musikern der früheren Zeit. Das rührt daher, daß der geniale, unglaublich scharfe, instinktive Blick Wagner's, der, was immer wieder betont sei, auf ein ungeheuer intensives Erleben besonders Beethoven'scher Musik sich gründete, auf die Elemente musikalischer und speziell Beethoven'scher Wirkungen dringt. In nichts zeigt auch Wagner seinen Zusammenhang mit der Romantik schärfer als hierin, daß er das Elementare, Reine, Nackte immer wieder sucht, was sich als eine vielfach künstlich ersehnte Reaktion auf das Zeitalter des Rationalismus ergab. Wagner lernt auch, wie man sich ausdrücken kann, mit den Elementen der Musik früher umgehen als mit den Mitteln einer hochgestiegenen Tonkunst. Das läßt sich bis in ihr künstlichstes Gebiet, die Kontrapunktik, hinein verfolgen. Die kontrapunktischen Künste, denen Wagner in seiner *C* dur-Sinfonie ein breites Feld einräumt,

sind von der primitivsten Art, aber in einer Art angewendet, daß man wunder meinen könnte, welche Kunst hier herrscht. Dennoch, gewisse Elemente des Kontrapunktierens gelangen schon hier mit absoluter Sicherheit zur Anwendung, Wagner wußte, wie man mit ihnen umgeht, daher die ungeheuer kurze Lehrzeit bei Weinlig bei ihm auch genügen konnte. Das Elementare hatte Wagner erfaßt, die Kraft, die in diesem liegt, führte ihn beinahe von selbst weiter, woher es denn auch kommt, daß seine eigenen Werke das eigentliche Studienmaterial für ihn abgeben, jedes von ihnen ihn in den Besitz eines größeren Könnens setzt.

Oder, um ein anderes elementares Mittel der Musik zu nennen, die Chromatik. Kein Komponist vor Wagner hat über ihr Wesen so prinzipiell nachgedacht, nachdem er gefühlsmäßig seine elementarste Seite aufgespürt hatte, wie Wagner. Das wird am klarsten, wenn man an den damaligen Spezialisten auf diesem Gebiet, an Spohr denkt. Dieser wendet die Chromatik überall an, und er kann dies nur deshalb, weil ihm trotz allem die elementarsten Seiten der Chromatik verschlossen geblieben sind. Bei heutigen Komponisten wie Reger erlebt man hier ein einigermaßen ähnliches; die Chromatik ist da kein prinzipielles, sondern ein ganz allgemeines Mittel, mit dem Erfolg, daß man kaum mehr daran erinnert wird, ob die Musik diatonisch oder chromatisch ist. Es entsteht jener Musikbrei, den man ziemlich bald satt bekommt.

Was das Elementare bei Beethoven betrifft, so hat vor allem seine Harmonik, oder besser seine Harmonieauffassung auf Wagner gewirkt. Kein Komponist hat vor Beethoven derart stark aus einem einzigen Akkord heraus seine Melodien entwickelt und ferner mit einem einzigen Akkord Unbegreiflicheres gesagt wie Beethoven. Stellen wie der *C*dur-*e*moll-Akkord im Fidelio auf Roccos Worte: der kaum mehr lebt, hat niemand schärfer erfaßt und produktiver angewendet wie Wagner, obgleich er diese Wendung vielleicht nie verwendete. Auch hier ist es Wagner um das Prinzipielle, das Fundamentale zu tun, kein Musiker hat auch etwa mit einem einzigen Akkord eine suggestivere Macht ausgeübt als Wagner. Saint-Saëns erzählt einmal, daß eine Dame in Ohnmacht fiel, als Wagner ihr auf ihre Bitte den *Es*moll-Akkord aus der Götterdämmerung anschlug. Der *Es*moll-Akkord aus der Götterdämmerung, und zudem auf dem Klavier, wie dilettantisch das klingt! Als ob der *Es*moll-Akkord nicht »international« wäre! Und doch, es handelt sich um etwas ganz Begreifbares und wirklich um den *Es*moll-Akkord der Götterdämmerung. Dieser Akkord findet hier eine derart intensive, konzentrierte Verwendung, daß einem stark eindrucksfähigen und leicht erregbaren Wesen sofort die betreffenden Bilder aus der Götterdämmerung in der Phantasie heraufsteigen, dieser einzige Akkord besitzt in der Art, wie er hier verwendet wird, stärkste suggestive Kraft. Es ist der ganz gleiche Vorgang, wie wenn es einem bei der genannten Fidelio-Stelle — auch dann, wenn sie einzeln gespielt wird — kalt den Rücken hinunterlaufen kann. Im *es*moll-Präludium von Bach, das er ganz besonders liebte, fand Wagner eine ähnlich suggestiv wirkende akkordische Kraft. Die Harmonie ist nun eine der stärksten Seiten in Wagner's Musik, und wie prinzipiell er hier vorging, wie er den Wirkungen jedes einzelnen Akkordes nachspürte und sie zur Verwendung brachte, das hat der Aufsatz von Dubitzky an einer Menge Beispiele sehr schön dargetan. Instinkt und Nachdenken haben Wagner zu einer derartigen Sicherheit über die fundamentalen Mittel besonders seiner

Harmonik verholfen; den Weg hatte ihm vor allem Beethoven gewiesen, nachdem dessen Akkordverwendung auf ihn eine elementare Wirkung ausgeübt hatte.

In rhythmischer Beziehung hat Wagner wohl kaum eine derart »elementare« Schule genossen wie auf den Gebieten des Klanges, der Harmonik und, wie wir noch sehen werden, der Melodie. Rhythmisch am elementarsten, dabei aber brutalsten ist der Rienzi, im Parsifal schlummert hingegen die rhythmische Kraft beinahe ein, während z. B. die akkordische noch wunderbare Blüten treibt. Nichtsdestoweniger gehört Wagner, wenn auch nicht zu den feinen, so doch zu den hinreißenden Rhythmikern. Außer Beethoven verdankt er hier dem Ausland, besonders der französischen Oper, sehr viel. Aber er ist doch in seiner Jugend nicht so sehr viel gerade mit der kapriziösen Seite der Rhythmik zusammengekommen, daß es fürs ganze Leben gereicht hätte. Der Blumenmädchen-Szene im Parsifal wird mancher gern die sonstige Wagner'sche Selbstverständlichkeit wünschen.

In der Melodik sieht man in gewisser Beziehung am klarsten, wo und wie Wagner die Elemente aufsuchte. Im ganzen hat ihm die Primitivität der damaligen italienischen Gesangsmelodie, vor allem Bellini's, mehr genützt als die psychologisch durchgebildete oder instrumentale deutsche Melodie, über die Wagner in einer wichtigen Epoche seiner künstlerischen Entwicklung mehr Spott als Anerkennung findet. Das ist nach dem Gesagten gut zu begreifen. Immer sind es die Elemente, die Wagner anziehen und nach denen er strebt, und auf diesem Gebiet fand er sie am deutlichsten bei den Italienern ausgeprägt. Wagner ist auch der letzte große deutsche Komponist, der aus diesem Grunde den Italienern vieles verdankt; die Durchschlagskraft seiner Melodien und Motive beruht teilweise auf der reinen Gesangsmelodie der damaligen Italiens. Es ist sehr interessant, Wagner's Motive daraufhin zu studieren. Wir finden selten komplizierte Bildungen, sondern sie verlaufen, wie man sagen kann, in gerader Linie, sie enthalten keine Hemmungen, sondern schießen vorwärts. Das konnte nur wieder deshalb geschehen, weil seine Grundmotive das Ursprüngliche, Reine, Nackte symbolisieren wollen, indem Wagner so tief zum reinen Menschen oder zum nackten Geschehen und Fühlen hinuntersteigt, daß es eben bei den musikalischen Symbolen nur auf das Elementare ankam, und hier konnten ihm im Prinzip — denn nur um dieses handelt es sich auch hier wieder — die Italiener bessere musikalische Dienste leisten, als die Deutschen, Beethoven zu einem Teil ausgenommen. Man sieht, die Untersuchungen laufen immer auf das gleiche hinaus, wir finden immer wieder dasselbe: Es ist Wagner um die reinen, ungekünstelten Elemente zu tun. Wer aber diese in dieser denkbar intensivsten Weise erfaßt hat, der vermag nun mit ihnen wahrhaft zu zaubern. Ein Zauberer muß sich auf das Elementare verstehen, und zwar auf den ganzen Komplex des Elementaren. Ein Berlioz ist nur ein einseitiger Zauberer, dessen Kunst, soweit sie elementar ist, ihm der größere rasch abschaute. Heute wollen nun fast alle Komponisten zaubern, ihr Streben ist vor allem hierauf gerichtet, aber es fehlt ihnen bald an diesem, bald an jenem. Auch für sie möchte die Musik das liebende Weib sein, das es für Wagner war, aber es lächelt wohl etwa, reicht auch einem Strauß etwa die Hand, aber keiner mag es derart zu bezaubern, daß es sich ihm wirklich hingibt. Solange denn auch dieses Verhältnis zur Musik nicht aufgegeben, und in ein dienendes, wie es bei Brahms der Fall war, oder in ein sonstiges nicht eigen-

nützilges verändert wird, wird die Entwicklung der Musik wohl keine wirklichen »Fortschritte« machen können. Daß aber in absehbarer Zeit ein Mann kommen würde wie Wagner, der in ähnlicher Weise das Elementare der Musik erfaßt und mit ähnlich produktivem Geiste ausgestattet ist, das erscheint ausgeschlossen; ebenso wie die Wagner'sche Musik niemals aufhören wird, ihren Zauber auszuüben, solange die Musik mit elementaren Faktoren arbeiten wird. Mir scheint, daß in hundert Jahren die Kernstücke Wagnerscher Musik noch weit rätselhafter in ihrer Wirkung sein werden, wie es heute der Fall ist. Fassen wir deshalb zusammen und sagen, daß in Wagner, dem ungemein empfänglichen und sensiblen Menschen, dem es, soweit es seiner Natur überhaupt gegeben ist, nur um das Elementare zu tun ist, eine Verbindung von reinen Kunstelementen und reinen eigenen Naturelementen zustande kommt, die, durch die Verschmelzung verschiedener elementar verwendeter Künste, kurzweg einzig dasteht, da und dort Gegenstücke hat, aber als Ganzes genommen sich in dieser Einheitlichkeit nicht mehr findet. Wenn Wagner den reinen, von der Konvention losgelösten Menschen immer wieder sucht, findet und darstellt, so stellt er dabei nur immer sich selbst wieder dar. Die Musik ist dabei, worauf noch hingewiesen werden kann, für ihn das eigentliche Kriterium. Sie ist es, die ihm sagt, ob ein Stoff sich in das »reinmenschliche« Element hineintauchen läßt oder nicht; die vielen dichterischen Entwürfe aus der früheren Zeit halten vor dem Musiker Wagner die Kritik nicht aus. Der Dichter, Philosoph und Schriftsteller Wagner ist Strömungen ausgesetzt, die mit seiner innersten Natur oft nicht so sehr viel zu tun haben, der Musiker aber taucht nur dort unter, wo er wirklich auf den Grund gehen kann. Er tat dies in seiner Jugend an den verschiedensten Stellen eines international europäischen Meeres, und das hat auch Wagner's internationale Weltstellung begründen helfen.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

London Notes.

Geese are the acknowledged allies of literature; not necessarily on account of their qualities, but still in respect of their quills. No one on the stage ever signs a death-warrant, writes a love-letter, or performs gymnastics on paper supposed to represent musical composition, with a steel pen. The double-feathered goose-quill is the literary emblem. Hence perhaps, by association, the sacrosanct nature of the Gänsemagd, the girl who tends geese. Certain it is that in German tale and fable every goose-girl who is moderately good-looking must of necessity be a princess condemned to that task by an injusta noverca. "Ernst Rosmer" (rectè Elsa Bernstein) dramatized this sentiment in her "*Königskinder*" fairy-play; and *Engelbert Humperdinck* (b. 1854) added incidental music thereto. Hoftheater, Munich, 23 January 1897. This was 3 years after Hänsel and Gretel. The melodrama in this case was "gebunden", i. e. almost sung. Thereupon a battle in the press. Humperdinck wrote up the whole as an opera in 1908. First performance in England, Covent Garden, 27 November 1911. Now on 5 and 15 May 1913 revived (in German) as part of the grand season. Gänsemagd, Angela Sax; Wirtstochter, Schäffer; Königssohn, Ziegler; Spielmann, Hofbauer. The pure, skilful, Westphalian-toned music gave much pleasure; but the final snowing-up of the children was considered a tragedy inappropriate to a spectacular

fairy-tale. The right ending was the merry one which Humperdinck's own sister gave him in Hänsel and Gretel. In all proper-minded fairy-tales, people live happy ever after.

In 1914 ships are to pass through the 50-mile Panama canal, instead of steaming round 10,000 miles; and in 1915 San Francisco proposes to hold the largest World Exhibition yet known. *Henry K. Hadley, the Californian composer*, is giving himself an advertisement in advance, as is legitimate. He had a full-dress orchestral concert here 2 years ago for his own works. Now again similarly on 23 May 1913. Born at Somerville, Massachusetts, 1871. Studied under Emery and Chadwick at Boston. In 1894 at Vienna under Eusebius Mandyczewski (b. 1857). Back to U. S. in 1895. For 7 years music-director at St. Paul's school, Garden City, Long Island. In 1909 conductor at Seattle, Washington. Now the same at San Francisco. Prolific composer in every class. The "Four Seasons" symphony in *F* minor, op. 30, here played, took two different competition-prizes at the same date, October 1901. One of these was given by Ignaz Paderewski (b. 1860), the other by Boston Conservatoire. Published in score, A. P. Schmidt, Boston. Has been played New York, Chicago, Pittsburgh, Boston, etc. The Symphonic Fantasia, op. 46, also played here, proved a work more advanced in style. In general character the Hadley music was fluent, with a command of all devices, superficially inventive, pleasant to hear. If one went deeper, it cannot be said that there was anything to find. Indeed every bar seemed reminiscent of something. The "Indian Love-song" business, for one, has been done to death since Dvoràk started it.

On 23 May 1913 our member *John Francis Barnett* brought out a new "Légende" for violin. His refined and clear-cut style is too seldom heard. —— On 30 May a "Kinēma" Theatre opened in the West End, with a *many-scened film on Wagner's life*, including incidentally scenes from the operas. Exhibited by the "Gaumont Company", but made in Germany. For the opening day there was the unusual event of a first-rate accompaniment by full orchestra (Landon Ronald). The manufacture of such films (stereoscopic projection) has become one of the wonders of the age, and see the article on "Wagner and Afterwards". The actor's make-up as Wagner was almost to the life, especially at the later ages. There were several other good likenesses. Wagner composes the Fliegender Holländer by sitting at a square pianoforte, running his hands over the keys, rolling his head, and making occasional lunges with a pencil at a sheet of music-paper on the desk before him. Creditors enter from 4 sides, and present bills. Wagner takes no notice at all, and continues the head-rolling and pencil-lunging. Such conventional nonsense might amuse. The later scenes however showed decided moral "twist". The playwright rushed into certain affairs of three women, which decency and prudence required him to avoid. The version of the departure from Munich was downright clap-trap falsity, and of a mischievous nature. —— On 30 May, Rev. Dr. Plewka-Plewczynski (b. 1880) from Lemberg performed at Queen's Hall his *Oratorium Symphonicum "Res ultimae quattuor"*, for soli, chorus and orchestra. A "Gerontius" idea, but here the music, in spite of the would-be sensationalisms of skeleton-like xylophones, ground-shaking organ-pedal thunders, and such like cheap devices, is in the style of 200 years ago. Whatever its merits elsewhere, it was wholly out of place in the concert-life of modern London. There was to be sure considerable applause from an audience mostly feminine.

The period 27 May to 7 June 1913 has seen the second main musical event of the year, viz. the short run with the Tree-Beecham combination at His Majesty's Theatre, of *Richard Strauss's "Ariadne in Naxos"*, following the "Rosenkavalier" of last February (cf. Z. XIV, 138, Febr. 1913). —— The scaffolding of "Ariadne" (originally produced 25 October 1912 at Hoftheater, Stuttgart) is as follows. There is (a) a spoken comedy acted by certain characters; there is (b) much incidental music thereto pertaining, sung and played by other characters; there is (c) a supplemental comedy acted and sung by other characters again (actors); and there is (d) the play within the comedy which the last-named afterwards act; while the play itself is whimsical in combining simultaneously (d^1) sung tragedy and (d^2) sung harlequinade. The official synopsis at His Majesty's Theatre might perhaps have been clearer about this, at any rate on the musical side. The only English text available was a hand-libretto translation (Alfred Kalisch) from the German of part "d". —— Here is the history of the plot of "Ariadne" more in detail. Jean Baptiste Molière (1622—1673, rectè Poquelin) produced "Le Bourgeois Gentilhomme" near the end of his career, before Louis XIV at the castle of Chambord, on 14 Oct. 1670; the king indifferent. Again at Paris on 29 Nov. 1670; the king pleased. Molière played Jourdain. This comedy had ballets at end of Acts I, II, III; a great Turkish divertissement, interwoven with the plot, at end of Act IV; and a ballet of 6 entrées, with Spanish, Italian and Poitevin text, at end of Act V. Notice the complexity found already in the original; a point quite ignored by critics of the present production. There is an old German translation as "Der Bürger als Edelmann" by F. S. Bierling. Hugo von Hofmannsthal (cf. Z. XIV, 138) has taken that as basis. First comes "a" shown above. This is the "Mons. Jourdain" piece of Molière cut down as to plot. The socially ambitious retired tradesman would be gallant and entertain a fair countess with a supper, a play, a harlequinade, and fireworks. To this comedy Strauss has fitted ("b" above) a wealth of incidental vocal and instrumental music; though the fact is not discernible from the imperfectly expressed (Fürstner) score-title. At His Majesty's Theatre the spoken-comedy was done to an English version by W. Somerset Maugham,—no doubt with cuts and gags. Then comes "c", where the actors engaged by Jourdain are rehearsing; this done here in Hofmannsthal's German. Jourdain has ordered far more entertainment than there is time for; so in his fuss directs that the drama (Ariadne and Bacchus in Naxos) and the harlequinade (by an Italian troupe) shall be performed together. Hence ensues "d", Hofmannsthal's admirable and poetic blended fantasy "d^1" and "d^2",—to which no justice at all has been done in England. It takes the place of the Turkish episode in the Molière original. Ariadne deserted by Theseus in Naxos gives herself up to despair. A charming trio of Dryad, Naiad and Echo are her companions on the desert isle, and act as χορὸς κωμῳδικὸς,—though dressed in Louis XIV hoops and feathers. Columbine and her harlequin and 3 buffoons, being on the stage, intervene in the plot by poetic licence as old as Aristophanes, and try to console Ariadne. Bacchus enters, and Ariadne transfers her affections. All this "d" is in Germain. Jourdain, who with guests has sat by, like tinker Christopher Sly in the induction to "Taming of the Shrew", has a word or two at the end in English. Strauss's miraculously gifted music runs from start to finish. He employs only 37 picked instruments, but these are as sonorous as ordinary full orchestra.

Space today forbids adding more than a word or two to this purely architectonic analysis. Sir Herbert Tree (b. 1853) played Jourdain at his own theatre. He has been arrogantly attacked by the "Times", per its dramatic critic, Arthur Bingham Walkley (b. 1855), for not playing like Coquelin. He has defended himself and got the best of the discussion. Thomas Beecham (cf. Z. XIV, 138) organized and conducted in his usual thorough slashing style. Hermine Bosetti as Zerbinetta (Columbine) got with ease through the most extraordinary coloratura music yet written. Eva von der Osten was admirable as Ariadne. The staging was unsurpassable.

Various items are held over.

London. **C. M.**

Westminster Catholic Cathedral.

When the crusaders conquered countries they appointed thereto Christian bishops. When later the countries were conquered back, the Church still appointed bishops to the bare titles, as "in partibus infidelium". The same procedure was adopted after the Reformation in Protestant countries, "Vicars apostolic" representing the Pope, with titles "in partibus". In 1829 the Catholic Emancipation Act freed Catholics in the United Kingdom from a multiplicity of penalties and disabilities. In 1850 the Pope conceived it thereupon permissible to constitute 12 territorial sees in these isles, for an archbishop and 11 bishops; avoiding however the place-names of Protestant bishoprics. There was great political commotion, and in 1854 the Ecclesiastical Titles Assumption Act was passed counter. However this became a dead letter as feeling died down, and it was repealed in 1871. Cardinal Nicholas Patrick Stephen Wiseman (1802—1865) was born at Seville of an Irish family settled in Spain. Having been since 1840 in England "Bishop of Melipotamus", he was in 1850 made by the Pope "Archbishop of Westminster". The project of a cathedral for his see, though entertained, made no progress in his life-time. It was developed by his successor Cardinal Henry Edward Manning (1808—1892), a high-church Protestant clergyman who became a Catholic priest in 1851. Later by his successors Cardinal Herbert Vaughan (1832—1903), and the present Archbishop Cardinal Francis Bourne (b. 1861). As the result of contributions, the present site (old Tothill Fields Prison) behind Victoria Street, Westminster, was bought in February 1884. The building was begun (to the design of John Francis Bentley, died 1902) on 29th June 1895. The exterior was finished, and the building opened for regular use at Christmas 1903. The style is Byzantine, giving great width of span through the dome-system, and combining initial roughness with power of gradual completion; the idea may also have had some connection with Wiseman's place of birth. The exterior dimensions are: — length 360′, width 156′, height of nave 117′, height of façade 99′, height of campanile 273′. The whole interior is destined to be elaborately faced with marble and mosaic. It is an extraordinary pile. In 1910 the building, though undeveloped, was declared clear of actual debt; and on 27—29 June 1910 it was consecrated, with ceremonies. At the Consecration proper on 28 June the music was wholly plain-chant ("In dedicatione ecclesiae", Exeter use, about 230 lines octavo, ed. H. G. Worth, pub. Breitkopf and Härtel).

The choir was formed in 1901—1902. Seventeen cathedral chaplains, 25 choir-boys, etc. Organist and choir-master, our member R. R. Terry (b. 1865). As to plain-chant, the books used provisionally have been those of "Solesmes" (see full description at Z. VIII, 281); but as each instalment of the finally authoritative Vatican edition appears the latter is adopted. Outside the plain-chant, as no considerable organ has been available, the cathedral has been from the first largely thrown on a capella music. Terry had already since 1896 at Downside Abbey,

Bath, been most active in reviving early English Catholic polyphonic works, almost wholly from MS. All this was long before the "Motu proprio" of Pope Pius X of 22 November 1903 (which see translated at Z. VIII, 331, May 1907). Now yearly at Eastertide at Westminster there has been an extensive a capella function with a different leading character each year; e. g. the Italian, Flemish, Spanish and English schools. This year (16—25 March 1913) an unprecedently large collection of English pre-Reformation works, especially those of little-known writers. In all 22 composers. A veritable a capella festival.

On Palm Sunday at the Blessing of the Palms (10 a.m.) the "Hosanna Filio David" was by Tallis, the "In monte Oliveti" by Croce; and there were four settings of the hymn "Pueri Hebraeorum", Palestrina, Vittoria, Jacob Handl, and a plainsong one. At the Mass the Kyrie (six voices) was by Shepherd. It was apparently written, as was usual with English composers, as a separate composition, not as a part of a complete Mass. The rest of the Mass came from the same composer's "French Mass." The Passion music (St. Matthew) was by Vittoria; the Motet "Aspice Domini" (five voices) was by Philip van Wilder, at one time lutenist to Henry VIII. At Vespers and Benediction (3.15 p.m.) the Magnificat was Lassus's "Octavi toni", the Motet Tye's "Gloria laus." At Compline and Benediction (7 p.m.) the "Te lucis" was by Byrd, the "Nunc Dimittis" was modern, the "Ave Regina" was the massive setting for double choir by Peter Philips. There was also Tallis's "O Salutaris" (five voices), Blythman's Motet "Gloria laus," and Byrd's "Tantum ergo." At this service and at Compline on the Monday and Tuesday Shepherd's three settings of "In manus tuas" were included in turn.

On the first three week-days the greater part of the music at the Mass (10.30 a.m.) was plainsong; but on Monday the "Kyrie" was by Edward Hacke, again a composition apparently written independently of the rest of the Mass, and the Motet was Tallis's "Absterge Domini," which has been reprinted by both Barnard and Hawkins with English words. On each of these days Vespers was recited; at Compline on Monday (3.45 p.m.) the "Te lucis" was another setting by Byrd (a third appeared on Tuesday), and "Ave Regina" was sung to an anonymous setting taken from a manuscript in the British Museum which shows the composer to have been a member of Henry VIII chapel. On Tuesday at Mass there was the Passion Music (St. Mark) by Soriano, a "Kyrie" by Ockland, and Tallis's Motet, "Salvator mundi"; this last again is to be found in Barnard and in Burney's History (Vol. III.). At Compline (3.45), in addition to works already mentioned, there was the "Ave Regina" by William Byrd. Mass on Wednesday included a "Kyrie" by William Mundy, the Passion Music (St. Luke) by Soriano, and an exceptionally fine Motet, "In jejunio et fletu," by Tallis, new to the Cathedral repertory. Tenebrae (5.30 p.m.) included the First Lamentation by Tallis, the second and third by Whyte, Responses by Vittoria, R. R. Terry's own "Benedictus" on the "Tonus regalis," the first part of Anerio's "Christus factus est" (the other two parts followed in their places at Tenebrae on Thursday and Friday), and Allegri's "Miserere" repeated again on the two following days.

On Maundy Thursday, Mass (9 a.m.) was followed by the Blessing of the Oils, the Procession, and Mandatum. The majority of the music was plainsong, but Palestrina was to be heard in the Gradual, the "O Redemptor," and the "Pange lingua." The "Benedictus" was from Shepherd's Mass, "The western wynde." At Tenebrae (5.30 p.m.) the first and second Lamentations were partly plainsong and partly Tallis. The third was plainsong, with "Jerusalem" by Whyte.

At the Mass of the Presanctified (10 a.m.) on Good Friday, Byrd's Passion music (St. John) was given as it was in 1912 with the "Improperia" by Palestrina and R. R. Terry's "Vexilla Regis" in the Dorian mode. At Tenebrae (5.30 p.m.) the first Lamentation was by Allegri, the second plainsong with Whyte's "Jerusalem," and the "Prayer of Jeremiah" was by Palestrina. The music used at the Blessing of the Font (9 a.m.) on Holy Saturday was plainsong save for the "Sicut cervus" by Palestrina, which was sung in procession. The music of the Mass

(11 a.m.) was Lassus's "Quinti toni," and a Magnificat by him was also sung. Matins and Lauds (5.30 p.m.) included a "Te Deum" by Anerio and "Regina coeli" by Antonio Lotti.

On Easter Day Pontifical Terce (10 a.m.) was sung to plainsong, and at Mass (10.30 a.m.) Tye's splendid "Euge boni," which was sung in 1912, was heard again. The Motet was Byrd's "Terra tremuit." Vespers and Benediction (3.15 p.m.) contained a "Haec dies" by Ensdale, a Magnificat by Shepherd, and a Motet, "Dum transisset Sabbatum," by Tallis. The "Haec dies," again at Compline and Benediction (7 p.m.), was by Byrd. This is not the majestic six-voiced setting which has become well known, but a smaller one for five voices. The same service included the "Nunc Dimittis" (eight voices) by Nanini, two modern works, viz. E. F. Horner's "Regina coeli" and Elgar's "O salutaris," and further music by Byrd. On Easter Monday and Tuesday (10.30 a.m.) Masses by Lassus were heard. On Monday his "Douce memoire", and on Tuesday "Puisque j'ai perdu." The Mass on Monday also contained his Motet "Surrexit Pastor bonus" and Shepherd's "Alleluia." At Vespers and Benediction (3.15 p.m.) Byrd's greater setting of "Haec dies" (six voices) was given, with one by Palestrina and a Magnificat by Lassus. On Tuesday John Taverner's Motet "Dum transisset Sabbatum" (six voices) was sung in the Mass (10.30 a.m.), and in the afternoon at Vespers and Benediction (3.15 p.m.) there was an arrangement of this same motet for four voices, thought to have been made by the composer. In the same service Shepherd's "Haec dies" for six voices appeared with another Magnificat by Lassus.

A few notes can be made in commentary. As the Motet "Aspice Domini" by Philip van Wilder, confusion has existed between his work and that of Peter Philips from the fact that the English manuscripts of the former are often described as by "Mr. Philips"; but the whole matter has been cleared up by W. Barclay Squire in his article on Peter Philips in Grove's Dictionary, where this motet is mentioned. Philip van Wilder was probably a musician of Netherland extraction who took service under Henry VIII.; Peter Philips was an English composer who at a later date spent his life in the Netherlands. Tallis's "In jejunio et fletu" is one of the greatest acquisitions of this year. It would be difficult to name a parallel instance to the peculiar richness of its harmonic colouring. The less-known Englishmen of the same period or a little earlier make one realize how far Tallis advanced beyond them in technical capacity and definiteness of expression. The fourvoiced settings of the "Kyrie" by Hacke, Ockland, and others show a command of smooth counterpoint and a fluency of melody, but never approach the distinction of Tallis's personal style. Ensdale's "Haec dies" (four voices) is a work of much the same order. The plainsong is in the bass and the upper parts add free and buoyant melody, using strict imitation at the opening and elsewhere. The anonymous "Ave Regina" has some of the same transitional feeling. It begins with a broad imitative opening, and near the end there is a fine point where the words "et pro nobis" are passed from one voice to another, reiterating four downward notes of the scale in a way which gives urgency to the appeal. But between these points there are moments where the counterpoint is thin and the composition tentative, even amateurish. In the case of Shepherd enough was shown here to give a fairly clear idea of his musical personality. The "French Mass," said to have been modelled upon the style of Josquin des Près, is noticeable for its consistent use of its themes, the same one forming the initial idea of several movements, and the regularity of its imitations. It is interesting work; the themes have real distinction, but perhaps the clearest indications of Shepherd's own expressive quality are to be found in the smaller things, the three settings of "In manus tuas" and the two exquisite "Alleluias." Only one of the latter was heard this time, but a second has been scored for the future use of the Cathedral. Both are skilfully poised in melody, each voice rising in turn to a high note which it only achieves once and then passes away from like a beautiful sigh of content. Regarding the six-voiced "Kyrie" here

sung with the "French Mass" on Palm Sunday, and the "Haec dies" for the same number of voices (Easter Tuesday), the only complete set of parts in the British Museum combines them as one composition, repeating the words of the "Kyrie" to the music of the "Haec dies." Since however the repetition is inappropriate and unliturgical, and the plainsong of "Haec dies" runs through the first bass part of the latter half, there could be little doubt that this portion was an adaptation; and the discovery in another manuscript of two single parts of the "Haec dies" confirmed this. Terry has therefore separated them, restoring the words to their proper places. Such experiences are familiar to all who undertake the difficult work of musical restoration. One can realize the aesthetic value of such work when one heart the cumulative effect of Shepherd's melody towards the end of the true "Kyrie." The addition of the music for the "Haec dies" would make this an anti-climax and ruin what from these examples one sees to have been his strongest point of individuality. In contrapuntal device, rhythm, and harmonic colour, other composers went well ahead of him, but Shepherd had a vein of reflective melody which was quite his own.

Τε Τα Τη Τω und No E ANe.

Ch. Em. Ruelle hat in Sammelb. IX, 4 (Juli 1908) mit dankenswerter Ausführlichkeit die auf die antik-griechische »Solmisation« bezüglichen Stellen des Aristides Quintilianus und des Bellermann'schen Anonymus zusammengestellt, kommentiert und nach Möglichkeit emendiert. O. Fleischer bemerkt (Neumenstudien III, S. 41f.) die Ähnlichkeit der charakteristischen Formeln für die Kirchentöne bei den späten Byzantinern mit den bei Aurelianus Reomensis, Hucbald, Regino, Odo, Berno vorkommenden und kommt zu dem Schlusse, daß »die griechische Musik des ausgehenden Mittelalters eine sicherere weil autochthone Überlieferung hatte als das Abendland«. Daß das ein Irrtum ist, werden wir gleich sehen. Weder Ruelle noch Fleischer hat aber die Frage angeschnitten, ob nicht zwischen der antik-griechischen und der byzantinischen Solmisation, wie sie uns ein halbes Jahrtausend vor der Papadike von Messina Aurelian und Hucbald belegen, ein Zusammenhang existiert.

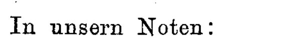
Ich will dem Leser die Umwege ersparen, auf denen ich zu der Erkenntnis dieses Zusammenhangs gekommen bin und beschränke mich darauf, das einfache, einleuchtende Resultat bekannt zu geben. Nur will ich nicht unterlassen, darauf aufmerksam zu machen, daß die von Fleischer (a. a. O., S. 42) Hucbald zugeschriebenen Formeln *Annaneane—Aianneagis* usw. weder in der Harmonia institutio noch in der Musica enchiriadis oder den Scholien dazu vorkommen, sondern einem der kleinen, der Alia musica angehängten Traktate entstammen (De Modis), die keinesfalls Hucbald selbst zuzuschreiben sind. Hucbald's Formeln stimmen vielmehr mit denen des Aurelianus, Regino, Odo und Berno ungefähr überein.

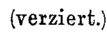
Das zunächst wichtigste Belegstück bei Hucbald ist die Memorierformel des Protus mit übergeschriebenen altgriechischen Notenzeichen (in der lydischen Transpositionsskala, wie sie Boetius hat); ich schreibe gleich Φ statt F:
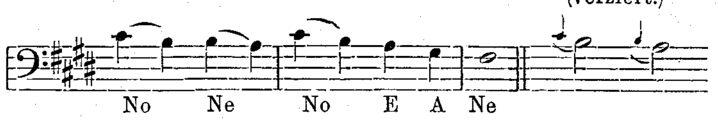
IM M P IM PC Φ
No Ne No E A Ne

Wahrscheinlich ist aber die Verteilung der Noten auf die Silben nicht ganz korrekt, sondern muß lauten:

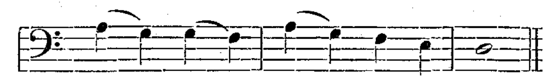
IM MP IM P C Φ
No Ne No E A Ne


In unsern Noten:


(verziert.)



oder reduziert auf die Grundskala:



Wer die antiken Solfeggiersilben kennt, bzw. Ruelle's Darstellung vergleicht, dem wird die Ähnlichkeit derselben mit den von Hucbald angewandten auffallen. Beide gebrauchen die Vokale a, e und o offenbar zu dem Zwecke, die tonalen Funktionen der Einzeltöne im Tetrachord anzuzeigen, die Halbtonstufen gegen die Ganztonstufen herauszuheben, also die Reinheit der Intonationen zu sichern. Für die antike Methode läßt darüber Aristides keinen Zweifel. Er unterscheidet aber weiter ε und η, und zwar teilt er das ε als besonderes auszeichnendes Merkmal der Mese und ihrer Unter- [und Ober-] Oktave zu (μόνος δὲ ὁ τοῦ Ε κατὰ τὴν ἀρχὴν τοῦ τε πρώτου διὰ πασῶν καὶ τοῦ δευτέρου καὶ τὴν ὁμόφωνον τῷ προσλαμβανομένῳ τὴν μέσην δείξει). Die weiteren Charakteristiken nennen die durch τε bezeichnete Stufe γενέσεως σύμβολον, also eigentliches Fundament, Ausgangspunkt, Zentrum, die τα-Stufen werden männliche (μέτεχον ἀρρενότητος), die τη-Stufen weiblich (θῆλυ) genannt, etwa so, wie die späteren mittelalterlichen Theoretiker alle Mi-Stufen als ♮durales und alle Fa-Stufen als ♭mollares bezeichnen. Auch den τω-Stufen wird männlicher Charakter zugeschrieben. Auch vergleicht Aristides die vier Stufen den 4 Elementen: Erde, Wasser, Luft und Feuer. Die Gesamtskala des Systema teleion A—a gestaltet sich folgendermaßen:

Mese

A ‖ *H c d e f g a* ‖ *h c′ d′ e′ f′ g′ a′*
Τε Τα Τη Τω Τα Τη Τω Τε Τα Τη Τω Τα Τη Τω Τε

a b c′ d′
(syn.) Τα Τη Τω Τε

d′ im Tetrachord synemmenon muß natürlich τε sein, da es Mese wird. Die von Ruelle zweifelnd hingenommenen Emendationen Gevaert's bezüglich des τε sind ganz zweifellos berechtigt und ergeben das Gesamtbild so, wie ich es hier zeige.

Die Zusammengehörigkeit der altbyzantinischen Solmisation der Form, wie sie Hucbald erkennen läßt, mit der antik-griechischen, geht nun mit Bestimmtheit hervor aus drei Tabellen Hucbald's in der Harmonica institutio, bei Gerbert, Script. I, p. 112—113. Dieselben sind zwar durch verständnislose Kopisten stark entstellt, auch mag ein Teil der Schuld Gerbert zufallen. Die wichtigste und noch einigermaßen korrigierbare ist die erste (S. 112 oben). Der schlimmste Fehler, der untergelaufen, ist der, daß das S (semitonium),

das natürlich in die Kolumne der T̊ (tonus) gehört, um die Halbton- und Ganztonstufen fortlaufend anzuzeigen, in die Kolumne der Solmisationssilben geraten ist und da mit dem O, das augenscheinlich nur noch extra auf die Halbtöne aufmerksam macht (wenn die Null oder das O nicht gar ebenso über das S gehört wie bei dem T̊), eine Silbe OS bildet, von der keinerlei Rede im Text ist und die nie zur Verwendung kommt. Weiter fällt das gänzliche Fehlen der Silbe Na auf, die die Beispiele wiederholt gebrauchen (NA oder A, die ebenso identisch sind wie Ne und E, No und O, wie ja auch in der antiken Solmisation der Konsonant wegfällt, wenn zwei Töne auf dieselbe Silbe kommen, z. B. τη—ω, statt τη—το). Ich gebe in der folgenden Tabelle Gerbert's verdorbene Fassung neben der korrigierten und dazu zum Nachweis der Identität die antiken Silben links beigeschrieben. Zum bequemeren Verständnis füge ich auch die heutigen Tonbuchstaben (A für den Proslambanomenos) bei. Durch das Hineinkommen der vier OS hat Gerbert's Tabelle 17 statt 15 Silben, obgleich die beiden Ne für die Mese und die Nete diezeugmenon ganz fehlen:

statt:	Gerbert:
a′ Tε Ne	No T̊
T̊	
g′ Tω No	Ne T̊
T̊	
f′ Tη Ne	No
(O S	OS
e′ Tα Na . . Duo conjuncta	No Duo conjuncta
T̊	To
d′ Tω No	
T̊	Ne T̊
c′ Tη Ne	No
(O S	OS
h Tα Na	
. . . . Divisio duorum ordinum . .	No T̊ Divisio duorum modorum
a Tε Ne	Ne T̊
T̊	
g Tω No	No
T̊	
f Tη Ne	OS
(O S	
e Tα Na . . Duo conjuncta	No T̊ Duo conjuncta
T̊	
d Tω No	Ne T̊
T̊	
c Tη Ne	No
(O S	
H Tα Na	OS
T̊	
A Tε Ne . . Ultima adjecta	Ne T̊ Ultima adjecta

Der Wirrwarr bei Gerbert ist zwar recht groß, aber doch von der korrigierten Tabelle aus wohl zu begreifen. Merkwürdig ist ja die Konsequenz, mit welcher die untere Stufe des Halbtonintervalls mit No statt Na bezeichnet ist; auch auf den beiden anderen Tabellen (S. 112 unten und S. 113 oben) fehlt durchweg die Silbe Na und herrscht dafür Überfluß an No. Diese beiden unrettbar verdorbenen Tabellen gehören wohl zusammen als eine einzige, welche von der obigen sich dadurch unterschied, daß sie auch das Tetrachord synemmenon mit enthielt (darauf verweist wenigstens der Text). Die herablaufend, statt querlaufend geschriebenen erklärenden lückenhaften Beischriften Duo conjuncta und Divisio:

Duo		
ẽ [statt 9 = con]	D	D
I	I	V
U	V	O
N	I	C[on]
— fehlt C	S	I
Ta	I	U
—	O	N
N ⎤ vielleicht	I ⎤ überflüssig!	C
I ⎥ ? für III. con-	O ⎦	V (überflüssig)
C ⎦ junctum?		Tu (statt Ta)

mögen schon manchem Kopfzerbrechen verursacht haben, zumal noch ganz planlos dazwischen gestreute andere Zeichen (Re, iiij, iij, ij usw.) weiter verwirrend hinzukommen. Doch verlohnt es nicht der Mühe, eine vollständige Rekonstruktion zu versuchen (die S. 115 folgende Tabelle gibt für einige Rätsel den Schlüssel, z. B. für die Zahlen [Nummern der Tetrachorde]).
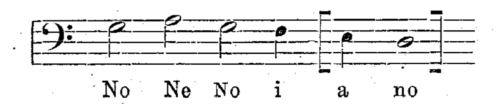
Da Hucbald in der oben rekonstruierten Tabelle zwischen *τε* und *τη* offenbar nicht mehr unterscheidet (beide gleichmäßig als Ne), sogar auch *τω* und *τα* durcheinanderwirft (aber nur in der Tabelle steht für beide No, im Text sind No und Na unterschieden), so scheint es, daß der Sinn der Silben allmählich in Vergessenheit geraten ist, wie ja schon Aurelianus Reomensis von griechischen Priestern nicht mehr erkunden konnte, was dieselben eigentlich bedeuteten (Gerbert I, p. 42). Wenn aber Aurelianus zugleich (S. 41) berichtet, daß Karl d. Gr. die Zahl der Kirchentöne von 8 auf 12 erhöht habe, für die natürlich die von ihm mitgeteilten Formeln:

Ananno, noëane, nonanoëane, noëane

nicht von den Griechen übernommen werden konnten, so sind doch wohl die Silben um 800 noch bedeutsam gewesen. Von diesen vier angeblich für die »parapteres«, die zwischen authentischer und plagaler Form schwankenden Töne, erfundenen Namen ist allerdings nur der erste, Ananno, neu. Seine Ähnlichkeit mit der Formel des Protus bei den Byzantinern: *῎Ανανες* legt die Vermutung nahe, daß es sich dabei nicht um neue Tonarten, sondern nur um neue Namen handelt. Vollends ist aber der Kontakt mit den byzantinischen neuen Namen ersichtlich in den Formeln des kleinen Traktats De Modis (Gerbert I, p. 149), der wohl auch noch ins 10. Jahrh. gehört: Annaneane. Nananeagies. Agianneagis. Nenoteanes. Noeagis und für die Parapteres Nennoteneagis. Anaietanenagis. Aianneagis. Die Formeln der Papadike von Messina:

α′: ἄνανες, πλα′: ἀνέανες
β′: νεανές πλβ′: νεέανες
γ′: νανά πλγ′: ἀανές
δ′: ἅγια πλγ′: νεάγιε

fallen auf durch das gänzliche Verschwinden des Vokals ο (ω), der auch schon in dem anonymen Traktat De Modis stark zurücktritt; dafür wird nun das i häufiger, das in den älteren Fassungen nur in der Schlußsilbe der Plagalformel Noeagis (Noegis, Noeais, Noeaci) vorkommt. Freilich ist ja die Frage offen, ob nicht das η des τη als i gesprochen zu denken ist, wie schon Westphal mit Berufung auf das τιο τιο in den Vögeln des Aristophanes geltend gemacht hat. Daß τε und τη nicht gleich gesprochen worden sind, ist wohl angesichts der Ausnahmsbedeutung des τε (für die Mese und ihre Oktaven) sehr wahrscheinlich; das θῆλυ und παθητικώτατον, das Aristides den τη-Silben vindiziert, paßt auch gewiß besser für die ī-Aussprache, als für den ae-Laut. Fest steht freilich wohl, daß bereits zur Zeit des Aurelianus und Hucbald's die abendländische lateinische Umschreibung den Unterschied verwischt haben wird. Immerhin sieht es aber doch so aus, als hätte in den Formeln die Folge a—e (aufwärts) oder e—a (abwärts) noch wie das α—η der antiken Solmisation die Bedeutung des Halbtonschrittes. S. 117 bei Gerbert I bezeichnet einmal Hucbald die vier ersten Töne der Melodie des Protus als No Ne No η (!); sollte das nicht das τω τε τω τη (!) der Alten sein? Das wäre in Noten:



Doch genug. Die Konstanz der Tradition für die Anwendung der Solfeggiersilben ist offenbar schon zu Hucbald's Zeit nicht mehr vorhanden, und seine Bemerkung (G. I, p. 158) »utpote Noannoeane et Noeagis et caetera, quae putamus non tam significtiva esse verba, quam syllabas modulationi attributas«, ist doch vielleicht so zu verstehen, daß auch er in den Silben nicht mehr Termini technici von bestimmtem Sinn, sondern nur mehr beliebig untergelegte Lautierungen sieht.

Dem widerspricht allerdings die oben rektifizierte Tabelle, deren Zweck ja nicht zweifelhaft sein kann. Möglicherweise hat Hucbald dieselbe auch schon anderswoher übernommen und nicht mehr ganz verstanden. Auch daß Hucbald in seinen späteren Schriften seine Dasia-Schrift bringt, die dem gleichen Zwecke dient, könnte vermuten lassen, daß er mit der latinisierten τε τα τη τω-Solmisation nicht ganz zurecht gekommen ist; andernfalls kann man aber auch denken, daß wohl er sie verstand, aber nicht seine Zeitgenossen, und daß er sie darum durch die Dasia-Schrift ersetzt hat.
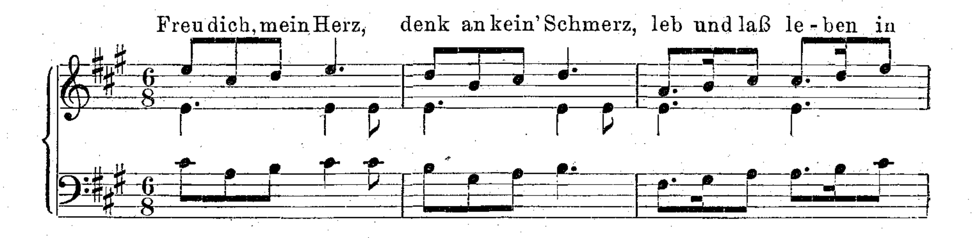
Wie dem auch sei —, daß die von Aristides Quintilianus (1.—2. Jahrh. n. Chr.) zuerst beschriebene, aber jedenfalls viel ältere und in die klassische Zeit zurückreichende Silbenbenennung der Töne nach ihrer Stellung im Tetrachord von der byzantinischen Kirchenmusik übernommen und auch den lateinischen Mönchen bekannt geworden ist, schließlich wohl auch den Anstoß zur Entstehung der Guidonischen Solmisation gegeben hat, wird angesichts der Ne Na Ne No-Tabelle des Hucbald nicht mehr zweifelhaft sein.

Leipzig. **Hugo Riemann.**

Ein Sonatenthema bei Mozart.

Die Perle der unlängst von K. Rattay (Halle 1911) herausgegebenen Ostracher Liederhandschrift ist unzweifelhaft Nr. 8 »Rechte Lebensart«. Im Augsburger Tafelkonfekt (Lindner, Gesch. d. deutschen Liedes im 18. Jahrh., MB S. 68) finden wir dasselbe Gedicht unter der Überschrift »Von der Weiß zu leben«. Die Melodien sind nahe verwandt. Ich habe an anderer Stelle[1]) die Weise des Tafelkonfekts als Skizze zu der schönen Ostracher Melodie bezeichnet. Die Berechtigung dazu gibt (von der vielleicht zufälligen Gleichheit der Tonart abgesehen) die Ähnlichkeit des Anfangs, ferner die Schlüsse in der Mitte und am Ende, sowie die Steigerung in der Tonhöhe bis zum *g''* im drittletzten Takt. Auch die durch die Musik noch mehr hervortretende versetze Betonung »vérzag nicht« ist in beiden Fällen zu finden. Die Änderungen der Ostracher Fassung beseitigen vor allem die zweimaligen ungelenken Wiederholungen (Takt $^3/_4$ und $^{11}/_{12}$), an deren Stelle sie das erstemal eine Wiederholung auf der nächsttieferen Tonstufe, das zweitemal eine noch freiere Entsprechung setzen. Erst diese Fassung konnte auf eine allgemeinere Würdigung Anspruch machen[2]). Sie ist im besten Sinne volkstümlich, ob sie geradezu Volkslied geworden, läßt sich schwer entscheiden. Die Aufnahme zweier Strophen (Nr. 1 und 7 bei Ditfurth, Deutsche Volks- und Gesellschaftslieder, S. 197) als Arie des Schulmeisters in die Weißenhorner Operette »Die Lyranten« bringt dazu keinen Beweis, denn die Musik ist bei dem Druck nicht vermerkt[3]); wir müssen aber, da es sich offenbar um einen musikalischen Höhepunkt des Stücks handelt, die Ostracher Weise als beabsichtigt denken. Das ist nicht unwichtig für den nachstehenden Zusammenhang.
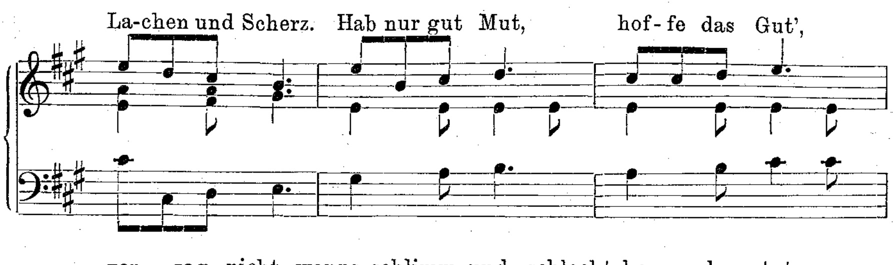
Um für die erwähnte Aufführung des Liedchens eine leichte Klavieruntermalung zu bieten, kam ich zu der einfachen Grundlage der Unterterz mit einem liegenden Mittelton. Dies stellte wieder eine Ideenverbindung her, die sich immer mehr befestigte und mich in dieser Melodie die Quelle eines Mozart'schen Variationenthemas erblicken ließ. Nach *A* dur transponiert und mit der angedeuteten harmonischen Unterlage versehen stellt sie sich dar wie folgt:



1) Anzeiger für deutsches Altertum, Referat über Rattay's Ausgabe.

2) Eine Vorführung dieses Liedes durch Fr. Lucy Bönnecken in der Prager deutschen Ortsgruppe der Internationalen Musikgesellschaft hatte durchschlagenden Erfolg.

3) Vgl. den Abdruck durch Paul Beck (Oberschwäbisches Volkstheater Alemannia XX, 89 ff.).



ver - zag nicht, wanns schlimm und schlecht her - gehn tut.

Der Zusammenhang mit Mozart's Variationenthema der Klaviersonate in *A* (Köchel 331, de Wyzewa u. de St. Foix 315) steht wohl außer Zweifel. Die ersten vier Takte weisen nur Änderungen auf, wie sie sich bei der Reproduktion von einmal Gehörtem leicht von selbst ergeben mochten, obwohl es auch nicht ausgeschlossen ist, daß Mozart schon hier absichtliche Retuschen angebracht hat. Wenigstens bedeutet es eine Verfeinerung, daß das *e* bzw. *d* der zweiten Hälfte des 1. bzw. 2. Taktes nicht schon in der ersten Hälfte vorweggenommen wird. Daß der punktierte Rhythmus vom dritten Takt auf die ersten zwei verlegt ist, könnte dann als Folge dieser ersten Änderung zu deuten sein. Außerdem mußte Mozart, um ein entsprechend gegliedertes Variationenthema zu erhalten, das Stück verbreitern. Er geht nach den ersten vier Takten nicht weiter wie das Lied, sondern greift auf den Anfang zurück, um so einen achttaktigen ersten Teil zu erhalten. Den zweiten Teil beginnt er mit einer echt Mozartischen Wendung, nimmt dann das Thema wieder auf und führt es genau so wie das Lied mit einer tonlichen Steigerung auf die obere Oktave der Tonika zum Schlusse (in diesem Steigerungston treffen sich demnach alle drei Melodien). Die Mozart'sche und Ostracher Melodie stehen sich im ganzen mindestens so nah, wie ihrerseits die Augsburger und Ostracher; und es ist anregend, zu sehen, wie zwei völlig verschiedene Stücke, das Lied aus dem Tafelkonfekt und Mozart's Klavierthema in der Ostracher Weise ihre Verbindung finden.

Der Möglichkeiten nun, daß Mozart von diesem Lied Kenntnis erhalten habe, sind verschiedene. Friedländer und Kretzschmar sprechen im allgemeinen den Gedanken aus, daß die volkstümlichen Stücke des Tafelkonfekts auf Mozart gewirkt haben und daß etwa die Augsburger Überlieferung durch seinen Vater lebendig geblieben sei. In unserem Falle müssen wir nicht soweit zurückgreifen. Denn unser Lied war Mozart nicht in der Fassung des Tafelkonfekts vorgeschwebt. In der jedenfalls späteren Form der Ostracher Handschrift kann es aber Mozart selbst noch als Volks- oder Gesellschaftslied zu Ohren gekommen sein, da er auf seinen Reisen die schwäbischen Gebiete berührte, oder er hat etwa das Weißenhorner Singspiel selbst gehört.

Weißenhorn ist von Ulm, durch das Mozart erwiesenermaßen schon 1766 gekommen ist, nicht weit entfernt. Der Text der »komischen Operette« wurde in Ulm gedruckt, und zwar ohne Jahresangabe; Beck vermutet die Zeit der 1770er Jahre, sie läßt sich jedenfalls ohne Zwang in des jungen Mozart Reisezeit hineinlegen. Aber auch wenn Mozart das Singspiel nicht gehört hat, so kann es mittelbar durch größere Popularisierung des Liedes von der Bühne herab dazu beigetragen haben, daß dieses Mozart zu Ohren kam und für die 1778 zu Paris komponierte Sonate Modell stand.

Während das Hauptthema des berühmten *A*moll-Rondos (511—477) schon durch seine Chromatik die Annahme Jahn's von Verwendung einer Volksweise ausschließt, können wir das Ostracher Lied als einen bestimmten Beleg für die volkstümlichen süddeutschen Quellen ansprechen, aus denen unsere Wiener Klassiker zweifellos manche Anregung geschöpft haben.

Prag. **Heinrich Rietsch.**

Eine Aufführung der Bach'schen Matthäuspassion in Kattowitz.

Am 27. April wurde Bach's Matthäuspassion zum ersten Male in Kattowitz durch den Meister'schen Gesangverein unter Leitung des Kgl. Musikdirektors Gustav v. Lüpke aufgeführt, und nicht nur der Umstand, daß das Riesenwerk sich jetzt noch Oberschlesien erobert hat, rechtfertigt ein kurzes Wort über diese Aufführung, sondern auch die Qualität der Wiedergabe erscheint bemerkenswert. — Zunächst sei festgestellt, daß die nötigen Voraussetzungen für eine gute Lösung der ungewöhnlichen Aufgabe durchaus vorhanden waren: ein starker Chor mit prächtigem Stimmaterial und ganz ausgezeichneter Schulung, ein vortreffliches Orchester (des Breslauer Orchestervereins) und — zum Teil — allererste Solisten; dazu ein klar disponierender, temperamentvoller und ernststrebender Dirigent, dessen musikalische und technische Sicherheit die besten Eindrücke hinterließ. Herr v. Lüpke hatte nur wenig gestrichen und hielt sich mit Glück von jeder Schablone fern. Daß er jedoch mit dieser an sich denkwürdigen lokalen Erstaufführung seine endgültige, unabänderliche Auffassung der Passion geboten hätte, ist nicht wohl anzunehmen. Zum mindesten bliebe es bedauerlich, wenn sich nicht mit der Zeit eine Wandlung im Vortrage der Choräle vollziehen würde, denn diese waren etwa zu zwei Dritteln mit Nuancen allzu reichlich belastet, vielleicht sogar beeinträchtigt. »Wenn ich einmal soll scheiden« erklang ohne die von Bach geforderte Instrumentalbegleitung, und Herrn v. Lüpke's schlicht angelegte, schöne Abstimmung gerade dieses immer ergreifenden Chorals wurde leider durch ein ganz unmotiviert starkes Betonen der »Angst« zerstört. Zu wünschen wäre ferner für spätere Wiederholungen außer der notwendigen Besetzung von Fagotten (die fast stets in der Bezeichnung Basso oder Continuo oder Organo einbegriffen sind) eine gründliche Revision der Continuoausführung. Mir ist nicht bekannt, inwieweit die nicht einwandfreie Beschaffenheit der Orgel zu dem offenbaren Grundsatze geführt hat, den Continuo fast immer nur da auszuarbeiten, wo zwei oder nur eine Stimme in Noten geschrieben stehen. Es wäre schließlich auch noch darum zu bitten, zu schwach besetzte Flötenstimmen nicht kurzer Hand durch Piccolo hervorzutreiben. Das Gewaltsame dieser ja wohl in bester Absicht getroffenen Maßregel machte sich zuweilen recht unvorteilhaft bemerkbar. — Mit diesen vier (allerdings nicht unwesentlichen) Punkten sind die Schwächen der Aufführung im allgemeinen erschöpft. Im übrigen muß die edle Plastik in der Wiedergabe des Wunderwerkes rühmend hervorgehoben werden. Es kam in der Verteilung von Licht und Schatten, von Wucht und Zartheit, so viel ursprüngliches und künstlerisch feines Empfinden des Dirigenten zum Ausdruck, daß sich die eben erwähnten Beobachtungen bezüglich des Choralvortrags

und der instrumentalen Retuschen um so stärker aufdrängten. Das künstlerische Fazit der Aufführung war aber ein höchst bedeutendes, und es mag wohl unbillig sein, absolute Geschlossenheit und Abklärung der Interpretation gleich bei einer ersten Aufführung der Matthäuspassion zu erwarten. Herr v. Lüpke's Leistung als Ganzes verträgt jedenfalls den ernsthaftesten kritischen Maßstab, und die in treuer Arbeit (unter großen finanziellen Opfern eines auch um die Neue Bachgesellschaft verdienten Mäcens) ermöglichte Aufführung dürfte den Höhepunkt des Kattowitzer Musiklebens überhaupt bedeuten. — Die Soli krönte der Christus Johannes Messchaert's; diesem Meister am nächsten kamen Anna Stronck-Kappel (Sopran) und Emmi Leisner (Alt), beide in bester stimmlicher Verfassung. Herr Paul Schmedes als Evangelist blieb ungleich, hatte aber viel Gutgelungenes, besonders eine treffliche Deklamation aufzuweisen. Um die sonst selten gehörten Baßarien machte sich Herr Erwin Hey (Berlin) verdient. — Die Instrumentalsoli waren bei den trefflichen Breslauern durchweg in guten Händen. Der Violinist, Herr Arthur Brandenburg (Kattowitz), zeichnete sich besonders durch schlackenfreie Tongebung und saubere Technik aus. Daß auch er, wie die meisten seiner Kollegen, in den Verzierungen der Altarie »Erbarm dich« unfrei war, erscheint begreiflich, denn die Notation dieses berühmten Stückes ist nicht konsequent. Man sollte sich endlich die »kleinen« Noten richtig ausschreiben, denn diese in kleinen Noten geschriebenen Verzierungen bedeuten tatsächlich nichts anderes als die übrigen von Bach selbst im Verlauf der Arie in großen Noten ausgeschriebenen und rhythmisch einbezogenen. Die kleinen Noten stehen nämlich — was nicht allgemein bekannt zu sein scheint — nur in der überlieferten, nicht durchweg autographen Orchesterstimme (nicht auch in der Partitur), und gerade sie sind erst nachträglich, und zwar nicht von der Hand Bach's, eingefügt worden; sie bedeuten daher trotz abweichender Schreibung nichts anderes als die mit großen Noten ausgeschriebenen und rhythmisch einbezogenen Verzierungen. (Ich werde an anderer Stelle darauf besonders eingehen.) — Die Begleiter an Orgel und Cembalo, Herren Oberorganist Otto Burkert (Breslau) und Kammersänger Carl Dierich (Kattowitz) waren dem Dirigenten verläßliche Helfer. **Max Schneider.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle de la S. I. M.

(Numéro de mai 1913, consacré à Richard Wagner.)

Influence de Wagner sur notre littérature, par **J. H. Rosny.**

L'influence de Wagner n'aura été en France, ni très profonde, ni très durable, même au sein de cette école symboliste où on l'accueillit avec tant de ferveur. Wagner a agi plus par l'ensemble de ses conceptions artistiques que par la valeur intrinsèque de ses livrets, peu accessibles au goût français.

Les arrangements faits par Wagner à Paris, par **M. L. Pereyra.**

C'est à l'automne de 1830 que remonte la première transcription opérée par W., un arrangement pour piano à deux mains du début de la IX[e] Symphonie. Engagé en 1840 par l'éditeur Schlésinger de Paris, il se vit imposer 14 Suites pour Cornet à pistons, extraites de diverses partitions; puis il fit des réductions de *la Favorite* de *la Reine de Chypre*, du *Guitarrero*, etc. Il est superflu de dire que ces travaux n'offrent pas le moindre intérêt artistique ni musical. (Lettre inédite de W. à Schlesinger; autographe à la Bibliothèque du Conservatoire.)

Wagneriana, par **J. Laporte.**

Conversations avec S. M. l'Impératrice Eugénie, M[me] Judith Gautier, MM. Emile Ollivier, Troubat, Drumont, Schuré et Renoir.

Un procès de Wagner, par **H. Lichtenberger.**

Les débuts de Wagner dans le drame musical remontent à l'année 1832, où il esquissa un drame lyrique, *les Noces* dont lui-même avait extrait le livret de

l'ouvrage de Büsching sur la Chevalerie. L'autographe de cette partition fit, en 1879, l'objet d'un procès entre W. et Kaspar Rœser, marchand de musique à Würzbourg. La valeur poétique et musicale de ce premier essai est fort mince; il n'a que l'intérêt d'un point de départ.

Une lettre française.

Fac simile de la lettre collective adressée de Bayreuth à Vincent d'Indy par Bagès, Bréville, Debussy et Fauré.

Les Adieux de Marie Stuart, paroles de **Béranger**.

Musique inédite de Wagner.

Vorlesungen über Musik.

Brüssel. Charles Van den Borren an der Università Nouvelle einen Vortrag: Les débuts de la Musique à Venise. Dabei kamen zum Vortrag: 1. *Madre, che festi.* Laude spirituelle, poème et musique (?) (XV[e] siècle) de Leonardo Giustiniani. 2. *Sapientissimus nostrae salutis autor* (Motet, 1506), Francesco d'Ana. 3. *Vidi hor cogliendo,* Frottola (Début du XVI[e] siècle), Alexandro Demophon. 4. *Del lecto me levava,* Frottola (Début du XVI[e] siècle), Michele Pesenti. 5. *Viva sempr' in ogni etate* (Villanesca alla napolitana, 1550), Baldassare Donato.

Diedenhofen. Dr. E. Schmitz: Das deutsche Volkslied.

Ettel (Kloster und Erziehungsinstitut in Oberbayern). Dr. E. Schmitz: Die musikalische Ballade.

Lemberg. Dr. Adolf Chybiński a. d. Universität im Sommersemester: 1. Über die Musik des 15. und 16. Jahrh., 2 Std.; 2. Die Theorie des Kontrapunkts im 16. Jahrh., 1 Std.; 3. Übungen in der Mensural- und Tabulatur-Notation, 1 Std.; 4. Übungen in der Analyse der Klaviersonaten von Beethoven, $1^1/_2$ Std.

München. Dr. E. Schmitz in der wissenschaftlichen Sektion d. katholischen Frauenbundes, vom November bis März, wöchentlich 1 Std.: Einführung in die Musikgeschichte.

Notizen.

Basel. Der Vorsitzende der Landessektion Schweiz unserer Gesellschaft, Kapellmeister H. Suter, ist von der Universität Basel zum Ehrendoktor ernannt worden.

Breslau. Hier gelangte am 8. Juni Monteverdi's *Orfeo* in einer Bühnenbearbeitung in drei (statt fünf) Akten von H. Erdmann-Guckel, im Stadttheater zur Aufführung, worüber im nächsten Heft berichtet werden wird. Es wird dies wohl die erste Aufführung in Deutschland sein, sicher ist es die erste moderne Bühnenaufführung.

Das Kgl. akademische Institut für Kirchenmusik (Leitung: Prof. Dr. O. Kinkeldey) veranstaltete einen Mozartabend mit den Werken: Divertimento (K. V. 247), 2. Violinkonzert *D* dur (Nr. 211), 4. Hornkonzert, *Es* dur (Nr. 495) und die Serenade *D* dur (Nr. 204).

Brussel. Dans notre article *Notes sur la vie musicale en Belgique*[1]), où nous avons dressé la nomenclature des principales institutions de concert belges, un oubli impardonnable nous a fait négliger les concerts donnés chaque année, à Bruxelles, au salon de peinture de la Libre-Esthétique. Expositions et concerts sont organisés par M. Octave Maus et comptent les uns et les autres parmi les facteurs les plus actifs de l'évolution artistique en Belgique. Peintres et musiciens y sont choisis, en effet, parmi les plus modernes; c'est comme une exposition des dernières créations picturales et musicales à laquelle M. Maus convie chaque année le public. Remarquons, enfin, que c'est aux plus récentes manifestations de l'école française que vont

---

1) Voir t. XIII, p. 327.

ses préférences; on peut même regretter que la jeune école allemande ne figure pas plus souvent aux programmes de la Libre-Esthétique. Aux quatre concerts de cet hiver, l'école belge était représentée par V. Vreuls, J. Jongen, D.-E. Inghelbrecht, Ch. Leirens, F. Rasse, Th. Ysaye; l'école française par de Bréville, Chausson, Guy Ropartz, Ravel, Fauré, Pierné, R. Bonheur, Poldowski, Debussy, Chabrier; les écoles nationales par Balakirew et Albeniz. E. C.

La Commission académique pour la publication des œuvres des anciens musiciens belges, supprimée il y a quelques mois, a été rétablie par le Gouvernement et se compose actuellement de MM. Em. Mathieu, Van den Eeden, S. Dupuis, L. Solvay, P. Gilson, Ad. Wouters, E. Closson. La Commission a décidé de terminer en premier lieu la publication des œuvres de Grétry, demeurée en suspens. Les partitions de *Pierre-le-Grand* et de *Delphis et Mopsa* paraîtront encore cette année. On publiera également un ouvrage littéraire de Grétry, les *Réflexions d'un solitaire*, qui n'avait pas encore été imprimé en entier.

Halle a. S. Der Errichtung eines etatsmäßigen Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der hiesigen Universität ist nunmehr die Begründung eines musikwissenschaftlichen Seminars seitens der Regierung gefolgt. Die Leitung des Seminars wurde Prof. Dr. H. Abert übertragen.

Hamburg. In der vergangenen Saison führte Dr. A. Mayer-Reinach in einem Konzert die Ouvertüren zu Agrippina von Händel, zum Montezuma von Graun, zu Piramo und Tisbe von Hasse, und zu Günther von Schwarzburg von Holzbauer, außerdem die Trauerkantate auf den Tod Josefs II. von Beethoven auf.

Helsingfors. Die erste finnische komische Oper »Die sieben Brüder« *(Seitsemän weljestä)*, gelangte Anfang April in Helsingfors zur Erstaufführung und fand vielen Beifall. Der Komponist, Dr. Armas Launis, hat den Text dem gleichnamigen Roman von Aleksis Kiwi entnommen und fast ausschließlich aus den darin enthaltenen Dialogen zusammengestellt. Der melodische Stil schließt sich der naturgemäßen Deklamation des Prosatextes an, jedoch auf diatonischer Grundlage, mit klarer tonaler Gliederung. Von diesem Grundstil erhebt sich die melodische Gestaltung bei jeder sich darbietenden Gelegenheit zu ausdrucksvollem Arioso; es fehlt auch nicht an fester gefügten musikalischen Gebilden, die dem Ganzen als Stützpunkte und zur dramatischen Steigerung dienen. Das Orchester ist meistens begleitend gehalten, damit der Gesang und die Worte zu ihrem Recht gelangen. Hin und wieder kommen auch selbständige instrumentale Partien vor. Die wenigen und sparsam verwendeten Leitmotive sind charakteristisch und leicht verständlich, auch ohne spezielle Programmangabe. Eine originelle Neuerung war es, für das Vorspiel und das umfangreichste orchestrale Intermezzo ausgeführte Programme beizugeben, mit erzählendem Text aus dem Roman. Entscheidend für den Erfolg des Stückes war die in ihrer Art klassische Beschaffenheit des Textes, (worin das Volksleben vergangener Zeiten geschildert wird), sowie auch seine sorgfältig erwogene und dabei lebendig inspirierte musikalische Behandlung. Sogar der Mangel einer eigentlichen weiblichen Partie (abgesehen von ein paar trillernden Einlagen hinter der Szene und stummem Spiel bei der glücklichen Lösung des Konflikts am Schluß) tat der Steigerung des Stücks keinen Eintrag.

Die Handlung knüpft sich an die Sage der sieben Bauernsöhne, die zu Lebzeiten der Eltern ihre Zeit mit Jagd und Schlägerei verbracht haben, denen aber durch den plötzlichen Todesfall von Vater und Mutter die Verantwortung für Haus und Hof zwingend obliegt. Eine Hausfrau wäre dringend notwendig; und da die meisten der Brüder ihr Auge auf dasselbe Nachbarmädchen geworfen haben, fehlt nicht viel an einer Schlägerei, die aber durch den Vorschlag geschlichtet wird, daß alle gemeinsam die Werbung vorbringen und dem Mädchen die speziellere Auswahl überlassen. Das Resultat ist aber für alle gleich negativ, kein Wunder, da der Hof verfallen ist und die Brüder nicht einmal des Buchstabierens kundig sind. Eine Umkehr ist also vonnöten; und gemeinsam wandern sie zum Küster, um das Lesen zu erlernen. — Der 2. Akt beginnt mit einer köstlichen Szene beim Küster, der mit seiner Pädagogik bei den Starrköpfen nicht weit kommt. Die

Drohung mit einer Hungerkur, sowie ein Spottlied der vorüberziehenden Dorfjugend bringen den Krug zum Überfließen; und durch das zerschlagene Fenster machen die Brüder sich auf und davon, um das Dorf ganz zu verlassen und im Urwalde sich durch Fischen und Jagen ungestört zu ernähren. Die Ankunft im Walde in der Abenddämmerung bildet den lyrischen Ruhepunkt der Oper. Eine sagenhafte Erzählung vom Berggeist und der »bleichen Jungfrau«, begleitet von unsichtbaren vokalisierenden Chorstimmen, während das Dunkel hereinbricht, wirkt überaus stimmungsvoll. Dann legen sich die Brüder zur Ruhe, bis einer von ihnen, der das glimmende Feuer noch schüren will, das im Wiederschein blinkende Auge ihres Pferdes für den »einäugigen« Berggeist hält und dann alle zusammen, vom Schlaf aufgeschreckt, den Geist zuerst beschwören und schließlich mit brennenden Kohlen anfallen, worauf das weiße Pferd über den Bühnenhintergrund hergaloppiert. — Nach dem Intermezzo, worin das Leben und Treiben der Brüder geschildert wird (in musikalischer Beziehung wohl etwas zu lose zusammengehalten), erfolgt der Abschluß des Jägerlebens. Das Wild ist knapp geworden, der »Hungergurt« muß fester geschnürt werden; zwei der Brüder, die das Pelzwerk in der Stadt verkaufen sollten, haben alles vertrunken und kehren bezecht zurück. Der jüngere, sonst ein treffsicherer Witzbold, kriegt eine Tracht Prügel; der ältere erzählt von seiner »Reise zum Mond, auf dem Buckel des Luzifer«, wo er die Zerstörung der irdischen Welt erblickte. Das macht einen tiefen Eindruck, die gemeinsame Branntweinbrennerei wird in Stücke zerschlagen, und man beschließt, »da es morgen Sonntag ist«, zur Kirche zu wandern und dann ins Vaterhaus zurückzukehren, um das Gehöft wieder in Ordnung zu bringen. Mittlerweile hat auch einer der Brüder die Botschaft gebracht, daß der Pfarrer mit dem Lesen nicht mehr zu streng ins Gericht gehen will. — Bei der Ankunft im Dorf werden die Brüder durch den Anblick einer Auktion skandalisiert; die anderen verhöhnen lachend ihren »Waldkalender«, der sie um einen Tag geneckt hat. Auch der Küster zeigt sich; und nach aufschürenden Repliken versöhnt man sich mit ihm und bittet ihn, den Frieden auch mit den Nachbarn zu stiften, die insgesamt in das alte Heim eingeladen werden. Eine muntere Quadrille begleitet den Zug, und gerührt begrüßen die Brüder die heimatliche Schwelle. Der Küster hält eine romantisch-bombastische Fest- und Versöhnungsrede, und während die Dorfjugend den Tanz beginnt, vollzieht sich mit stummem Gebärdenspiel die Verlobung des ältesten Bruders, worauf ein Glückwunschchor das Ganze beschließt. Ilmari Krohn.

Der finnische gemischte Chor *Suomen Laulu* (Dir. H. Klemetti) wird im Juni einige Konzerte in London (Queens Hall) geben. Auf der Hinreise wird in Stockholm, Kopenhagen, Hamburg und Bremen konzertiert. Das Programm besteht aus a cappella-Werken des 16. und 17. Jahrhunderts, Gesängen aus der alten finnischen Sammlung *Piae cantiones*, sowie finnischen und ausländischen Kompositionen der neueren Zeit. Als Solistin nimmt Frau Maikki Järnefelt-Palmgren an den Konzerten teil.

Italien. Il 28 aprile scorso a Venezia venne eseguita, per la prima volta, *Arianna*, «intreccio scenico-musicale» composto nel 1727 da Benedetto Marcello su libretto di Vincenzo Cassani veneziano. L' intreccio scenico svolge le vicende di Arianna figlia di Minosse. I personaggi sono: Arianna, soprano; Teseo, tenore; Fedra, mezzo soprano; Bacco e Sileno, bassi. Il coro, composto di fauni, di ninfe, di tutta la fantasiosa famiglia mitologica, ha grande importanza nell' azione la quale si presterebbe ottimamente alla rappresentazione scenica. L' esecuzione a Venezia fu fatta in forma accademica, come oratorio. La partitura di quest opera, secondo i biografi del Marcello, non era stata mai pubblicata: tempo indietro, quel dotto e benemerito musicografo che è Oscar Chilesotti ne aveva fatta e pubblicata la riduzione con accompagnamento di pianoforte; poi andò smarrita la partitura. I professori Bernardi e Veneziani, docenti del Liceo musicale «Benedetto Marcello» di Venezia, ricostruirono la strumentazione di tutto il lavoro sulla riduzione del dottor Chilesotti, secondo i criteri presumibili dello stile e dell' epoca. La nuova partitura si basa, naturalmente, sul quartetto d' archi; ma dove «l' es-

pressione lo richiedeva e dove gli strumenti antichi lasciavano intravedere effetti che non risultano dai moderni,» venne aggiunto un quartetto di legni. «Le trombe e i timpani figuravano già — scrive il dottor Chilesotti — nello spartito originale ed erano stati segnati con tutta cura nel trasporto su due righi del quartetto a corda, da me intrapreso per la *Biblioteca di rarità musicali.*» Non sappiamo se e in qual modo venne realizzata ed eseguita la parte del clavicembalo; il che è di molta importanza. Il successo dell' opera del grande musicista veneziano fu eccellente. Piacquero soprattutto le pagine corali in cui «rifulge tutto il genio del musicista che insieme ad Antonio Lotti segnò il culmine della scuola Veneziana antica.» I recitativi, sebbene notevoli per l' espressione drammatica, parvero meno rispondenti al gusto moderno. Ottima l' esecuzione delle parti vocali e la direzione del prof. Veneziani.

A Torino il *Circolo degli Artisti* ha esumato una dimenticata farsa musicale di Rossini: «*L' occasione fa il ladro*» che era stata rappresentata per la prima volta circa un secolo fa al teatro san Moisè di Venezia. Un appassionato giovane musicista torinese, il dottor Carlo Adolfo Cantù, ha preparato e diretto l' esecuzione nel teatrino del Circolo stesso. La vecchia e breve opera buffa ha avuto un grande successo. L' argomento è semplicissimo: un poco onesto messere profitta di un fortuito scambio di valigie per farsi credere chi non è, e portarsi via in isposa la sposa altrui: l' occasione — dice un vecchio proverbio — fa l' uomo ladro! I tre brevi atti di cui si compone la «farsa» musicale contengono molti pezzi notevoli, fra cui l' ouverture, l' aria di Martino «una delle gemme dell' intero repertorio giocoso», una romanza, un duettino e un quintetto «bellissimo per impianto e per spontaneità di sviluppo.» Nel complesso, la musica, alquanto povera nel primo atto, corre agile, spontanea, spesso deliziosa, ricca di parlanti svolti su disegni orchestrali di buona fattura, è una musica che «traspira giocondità da tutti i pori, fresca, accurata più di quanto non osassimo immaginare; ora abbandonantesi a momenti di malinconica tenerezza, ora tutta ridente del bel riso largo e nutrito donde tre anni dopo uscirà *Il Barbiere di Siviglia.*»

A Roma, per cura del giornale «Musica», si è iniziata la pubblicazione dell' *Annuario dei musicisti italiani.* Il primo volume (anno 1913) contiene notizie storiche e statistiche su gli Istituti musicali di Firenze, di Novara, di Pesaro, di Venezia, ecc.; una breve illustrazione del museo di strumenti testè aperto nel Castel Sant' Angelo di Roma, e del quale io diedi già notizia in Zeitschrift; più di cento medaglioni biografici di compositori, direttori, insegnanti, strumentisti e cantanti contemporanei (Sgambati, Bossi, Wolf-Ferrari, Caruso, Battistini, ecc.). Questa pubblicazione, che verrà certamente ampliata e migliorata negli anni successivi, merita di essere segnalata in particolar modo ai cultori di storia e di biografia musicale.

La *Singakademie* e l' orchestra *Filarmonie* di Berlino han fatto un giro artistico in alcune città dell' alta Italia eseguendo il Requiem tedesco di Brahms e la Passione secondo san Giovanni di J. S. Bach, sotto la direzione di G. Schumann. Il successo di ambedue le grandiose composizioni fu eccellente. L' onore più alto toccò alla massa corale ottima per affiatamento, per intonazione, per sicurezza e finezza nel dinamismo. Fra i cantori solisti emerse il tenore Walter già precedentemente applaudito a Milano nella Passione secondo San Matteo.

Un altro giro artistico fortunato è stato quello di una società di madrigalisti di Trieste che ha eseguito in molte città italiane pagine polivoche de' nostri migliori classici del cinquecento e del seicento: Palestrina, Monteverdi, Marenzio, Anerio, Orazio Vecchi, Antonio Scandello, Baldassarre Donati, ecc. Direttore R. Bartoli.

L' antico e glorioso *Liceo musicale* di Bologna ha trovato finalmente il nuovo direttore. A succedere nel posto già occupato da Luigi Mancinelli, da Giuseppe Martucci, da Enrico Bossi, venne chiamato il pianista Ferruccio Busoni.

A Roma, poco meno che sessantenne, cessò di vivere Alessandro Parisotti, professore d' armonia e per molti anni segretario della regia Accademia di Santa Cecilia. Aveva curato la pubblicazione di alcune arie antiche ed aveva contribuito

a promuovere l' istituzione dei concerti in Roma. Lascia anche qualche pubblicazione didattica di storia, acustica ed estetica. Vito Fedeli.

Kopenhagen. Zu der Gedächtnisfeier, die der dänische Richard Wagner-Verein in Anwesenheit der kgl. Herrschaften abhielt, waren die Mitglieder der IMG. offiziell eingeladen. Unser Mitglied W. Behrend hielt die Fest- und Gedächtnisrede.

Leipzig. Die Gluckgesellschaft hat in ihrer letzten Sitzung neben verschiedenen Satzungsänderungen auch die Herausgabe eines Gluck-Jahrbuches beschlossen, das, in Anlage und Charakter dem Bach-Jahrbuch ähnlich, der Erforschung von Gluck's Leben und Kunst (unter Berücksichtigung seiner Zeitgenossen und Vorgänger), sowie der Propaganda für Gluck's Werke in moderner Zeit dienen soll. Beiträge erbittet bis spätestens 31. Oktober d. J. der Herausgeber, Prof. Dr. Hermann Abert, Halle a. S., Reichardtstr. 3.

Torgau. Unter Leitung von Prof. O. Schröder führte der Gesangverein außer zwei Kantaten J. S. Bach's die sieben Worte Jesu am Kreuz und den Osterdialog: Weib, was weinst du? von H. Schütz auf.

Wien. In der Karmeliterkirche wurde beim Hochamte Beethoven's Missa solemnis schon zum zweiten Male aufgeführt.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

L'Année Musicale. Publiée par MM. Michel Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie. Deuxième année. 1912. Gr. 8⁰, 311 S. Paris, F. Alcan, 1913. Frs. 10,—.

Enthält die Arbeiten: H. Collet: Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle. L. de la Laurencie: Deux imitateurs français des bouffons: Blavet et Dauvergne. G. Cucuel: La critique musical dans les »revues« du XVIIIe siècle. H. Prunières: Jean de Cambefort d'après des documents inédits. J. Chantavoine: La musique française en 1912. — Bibliographie.

Bach-Jahrbuch 1912. 9. Jahrg. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. Mit 2 Noten-Anhängen. 8⁰, 154 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 4,—.

Beethoven's Briefe an geliebte Frauen. Hrsg. von W. A. Thomas-San-Galli. Leipzig, Xenien-Verlag. ℳ 0,50.

Botstiber, Hugo. Geschichte der Ouvertüre und der freien Orchesterformen. Bd. IX der kleinen Handbücher der Musikgeschichte. Gr. 8⁰, VIII u. 274 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 6,—.

Braschowanoff, Georg. Richard Wagner u. die Antike. Leipzig, Xenien-Verlag, 1913. ℳ 4,—.

Corder, Fred. Beethoven. 4to., pp. 64, 1s. 6d. net. (Masterpieces of music.) London, Jack, 1912.

Cucuel, Georges. La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle. Gr. 8⁰, 456 S. Paris, Fischbacher, 1913.

— Etudes sur un orchestre au XVIIIe siècle. L'instrumentation chez les symphonistes de la Pouplinière. Œuvres musicales de Gossec, Schenker et Gasparo Proksch. Lex. 8⁰, 62 S. u. 54 Notenbeilagen. Paris, ebenda.

Gutmansthal, N. de. Souvenirs de F. Liszt. Lettres inédites. 8⁰, 69 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 2,—.

Kleemann, Hans. Beiträge zur Ästhetik u. Geschichte der Loewe'schen Ballade. Halle, M. Niemeyer, 1913. ℳ 2,40.

Marsop, Paul. Neue Kämpfe. Zweite Reihe der Studienblätter eines Musikers. München, G. Müller, 1913. ℳ 5,—.

Norlind, Tobias, Allmänt Musiklexikon. Heft 1. (Vollständig in 10 Heften à 90 Öre.) Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1912.

Das erste Heft dieses Werkes ist neulich erschienen und zeugt von dem großen Fleiß, der Sachkenntnis und Unparteilichkeit des Verfassers. Es vereint in sich ein musiktheoretisches Nachschlagebuch, Musikgeschichte, kirchenmusikalisches Handbuch und Opernlexikon. Außerdem bietet es dem Amateur und dem Fachmusiker ein Werk, das sowohl die Geschichte der musikalischen Kunstformen und die Bedeutung der Musikterminologie behandelt,

als Lebensbeschreibungen schwedischer und ausländischer Musiker gibt; ausführliche Artikel sind außerdem der Kirchenmusik gewidmet, historische Angaben in betreff bedeutenderer Opern werden mitgeteilt, die Geschichte der Tonarten wird möglichst ausführlich behandelt; die Musikinstrumente werden in Wort und Bild beschrieben.

Die Vorgänger auf dem lexikalischen Gebiete in Schweden sind bescheiden genug. Envallsson's »Schwedisches Musiklexikon nach den griechischen, lateinischen, italienischen und französischen Sprachen« (Stockholm 1802), nur die Kunstterminologie umfassend, — und das Musiklexikon Höijer's vom Jahre 1864 ist das Ganze, wenn nicht kleinere Musikwörterbücher und die musikalische Abteilung des »Nordischen Familienbuches« und dergleichen Universallexika mitgerechnet werden. Als Vorbilder und Quellenbücher haben selbstverständlich die großen ausländischen Musikenzyklopädien eines Riemann usw. gedient. Das Lexikon von Norlind übertrifft jedoch das Riemann'sche durch gediegenere Ausstattung, besseren Druck und eine besonders genaue und eingehende Behandlung der Musikkultur Schwedens und der nordischen Länder. Der Preis ist außerdem etwas niedriger. Ganz natürlich findet man beim Durchlesen des ersten Heftes einige Fehler und Mißgriffe, die sich eingeschlichen haben — doch in welchem Lexikon gibt es keine Fehler, besonders der ersten Ausgabe? Der Verfasser und die schwedische Musikforschung sind zu beglückwünschen zu diesem Werke, dem ersten seiner Art in Schweden. Olallo Morales.

Orpheus. Eine Tragödie in Musik gesetzt von Claudio Monteverdi. Text von Alessandro Striggio. Deutsche Bühnen-Bearbeitung in drei Akten von Hans Erdmann-Guckel. Mit einer Einleitung von Otto Kinkeldey. Kl. 8⁰, 31 S. Breslau, J. Hainauer, 1913.

Scheurleer, D. F. Lyst der in Nederland tot het jaar 1800 uitgegeven liedboeken. 's Gravenhage. Martinus Nijhoff, 1912. XII und 321 S.

Das hier vorliegende Quellenwerk Scheurleer's ist der Grundstein für eine künftige Erforschung und Darstellung des niederländischen Liedes in seinem geschichtlichen Werdegange. Schon im Jahre 1902 hatte Scheurleer als Anhang zur *Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* mit der Veröffentlichung seiner »Beiträge zu einem Repertorium der niederländischen Musikliteratur« begonnen, die sich auf die weltliche Liedliteratur beschränkten. Das jetzt herausgegebene Verzeichnis aller Quellen, aus der sich die niederländische Liedliteratur zusammensetzt, umfaßt nun auch das geistliche Lied. Daß bei diesem riesenhaften Material vorläufig auf eine bibliographische Ausführung verzichtet werden mußte, ist ohne weiteres ersichtlich. Die Tatsache, daß hier ein ziemlich vollständiges Verzeichnis vorliegt, mit chronologischer Aufzählung sämtlicher verschiedener Drucke, mit sorgfältiger Angabe des Fundortes (der Bibliotheken), mit systematischer Angabe, ob die betreffende Quelle Musik enthält, ist an und für sich schon eine hoch verdienstliche Leistung, die in Deutschland leider noch immer aussteht.

Unter den aufgeführten Fundorten nimmt die eigene, äußerst wertvolle Musikbibliothek Scheurleer's (die einzige in Nord-Niederland!) eine erste Stelle ein.

S., der die Seele der musikgeschichtlichen Forschung in Niederland ist, ohne dessen tatkräftige Hilfe die wichtigsten Publikationen der Vereeniging wohl nie zustande gekommen wären, hat mit dieser neuen Veröffentlichung, wobei er von dem Amaneunsis an der Kgl. Bibliothek in in Haag, A. J. de Mare, anerkennenswert unterstützt wurde, sich einen namhaften Verdienst um die Kulturgeschichte seiner Heimat dauernd gesichert.

H. F. Wirth.

Schubert, Franz, Sonaten für Pianoforte Band II, kritisch revidiert und instruktiv bearbeitet von Julius Epstein, 78 S., Volksausgabe Breitkopf & Härtel N. 3675 (1912), *M* 3.—.

Dieser Band enthält zunächst Schubert's vier früheste Klaviersonaten (in *E* und *C* von 1815, in *As* und *e* von 1817), erschienen 1893 in Serie 10 der Gesamtausgabe und daraus auch einzeln zu haben. Bei Nr. 1—3 fehlen die Finales, jedoch sind die je drei anderen Sätze vollständig. Nr. 4 bringt wieder nur den ersten Satz, und das kurze Vorwort verschweigt, daß ein zweites Manuskript ein zugehöriges Scherzo und Allegretto enthält, wodurch die Sonate wohl vollständig wird: siehe meine eingehende Darlegung im Juliheft 1907 S. 474. — Da die Sätze von Nr. 1—3 mehr historischen als künstlerischen Wert haben, so scheint mir eine Bearbeitung für den Unterricht wenig nötig (Nr. 3 ist viel leichter als 1—2, aber nur der dritte Satz, ein flüssiges Allegro $^6/_8$ in *Es*, hat erhebliche instruktive wie künstlerische Bedeutung). Weit erwünschter war eine

ergänzte billige Ausgabe der großenteils wertvolleren fünf Klaviersonaten aus dem teuren Supplementbande von 1897, die bisher nicht einzeln zu haben; ob ein solcher Band folgen soll, darüber schweigt das Vorwort wieder. — Nr. 5 ist die bekannte *G*-Sonate von 1826, meist noch immer fälschlich »Fantasie« benannt; hier wäre ein ergänzter Druck der wenig bekannten, doch gleichwertigen *C*-Sonate von 1825 besser am Platz gewesen.

L. Scheibler.

Schünemann, Georg. Geschichte des Dirigierens. Bd. X der kleinen Handbücher der Musikgeschichte. Mit vielen Orchesterplänen. Gr. 8°, IX u. 359 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. *M* 8,—.

Servières, Georges. Freischütz. (Version française). Précédée d'un historique de l'œuvre et des ses adaptations françaises. Kl. 8°, 188 S. Paris, Fischbacher, 1913. Frs. 2,—.

Siebeck, Robert. Johannes Schultz, fürstl. braunschweig-lüneburgischer Organist in Dannenberg. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik in Niedersachsen in der 1. Hälfte des 17. Jahrh. Publikationen d. IMG. Beihefte. 2. Folge 12. Heft. Gr. 8°, VII u. 191 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. *M* 5,—.

Sigl, Max. Zur Geschichte des Ordinarium Missae in der deutschen Choralüberlieferung. Heft V der »Veröffentlichungen d. Gregorianischen Akademie zu Freiburg (Schweiz)«, herausgegeben von Prof. Dr. P. Wagner. 2 Teile. I. Darstellung 8°, 80 S., II. Beilagen 107 S. Regensburg, Pustet, 1911.

Sigl hat die verdienstliche Aufgabe übernommen, an Hand von liturgischen Kodizes des 15.—17. Jahrh. aus Münchener und Stuttgarter Besitz der Entwicklung des *Ordinarium missae* nachzugehen. Gleich in Kyrie und Gloria gelingt es ihm, einige Textvarianten festzustellen und Interpolationen (Tropen) nachzuweisen, die bei Dreves in seinen »*Analecta*« teils noch nicht veröffentlicht sind, teils in anderer Form vorliegen. Interessant ist die Feststellung der Rangunterschiede für die verschiedenen Melodien des *O. M.* Maßgebender Faktor ist die Melodik; je ausgebildeter sie ist, um so festlicher wird die Weise eingeschätzt. Wichtige Beobachtungen macht Sigl bezüglich der Anordnung der Formen des *O. M.*, deren geschlossene Folge die Alten nicht kannten. Häufig reihen sich indes ein Kyrie und ein Gloria aneinander, oder das Gloria wird nur durch die Intonation angedeutet und alle Beispiele derselben Form ziehen in geschlossenem Zuge an uns vorüber. Einzelne Kodizes verbinden alle zu einer Messe zusammentretenden Formen des *O. M.* Ist ursprünglich jede Form musikalisch selbständig, so werden sie später tonartlich wie thematisch miteinander verknüpft. Ältestes Beispiel einer solchen geschlossenen Messe ist die *Missa Hispanica*, deren Wurzeln im 13./14. Jahrh. zu liegen scheinen.

Dankenswert sind die notationsgeschichtlichen Untersuchungen, welche Sigl angestellt hat. Eine ganze Reihe eigentümlicher Schreibungen von Ligaturen innerhalb römischer und deutscher Choralnotation werden festgelegt und auch das Eindringen mensuraler Elemente nicht nur im cantus fractus beobachtet. Wertvoll ist der Nachweis eines neuen Melodienzuwachses, der sich gleich durch das Streben nach äußeren Wirkungen verrät. Schon die hier angeschlagenen Tonarten lassen eine neue Zeit vermuten, ebenso mensurale Elemente wie Bindebogen und Punkt. Auffallend ist das Moment der Textwiederholung, das in der älteren Zeit nicht anzutreffen ist, auffallend weiter das Bestreben, alte Melodien zu kürzen. Ganz besonders verfielen Credo-Melodien diesem Schicksal. Gloria, Sanctus und Agnus werden gern im Wechsel von Chor und Orgel zum Vortrag gebracht.

Die Beilagen bieten ein treffliches Anschauungsmaterial in originaler Fassung, das zu weiteren selbständigen Forschungen wohl zu verwenden ist, vor allem aber einen klaren Einblick in das musikalische Schriftwesen auf deutschem kirchlichen Boden gestattet. Die mit großem Ernst und eindringlichem Verständnis abgefaßte Arbeit verdient vielen Dank. J. W.

Simpson, Harold. A Century of Ballads, 1810-1910: their composers and singers, with some introductory chapters on "Old ballads and ballad makers". Pop. edit. 8vo., pp. 362, 6s. London, Mills & B., 1912.

Singer, Kurt. Richard Wagner. Blätter zur Erkenntnis seiner Kunst u. seiner Werke. 8°, 150 S. Berlin, Morawe & Scheffelt, 1913. *M* 3,50.

Eine Sammlung von Aufsätzen, die dies und jenes Gute bringen, aber nach einer Buchausgabe nicht verlangt haben.

Stage year book, The, 1913. 8vo., 2s. net. London, "The Stage", 1913.

Stanford, Charles V. Music to Œdipus

Rex of Sophocles. English version by A. W. Verrall. Ryl. 8vo. swd., 2s. 6d. net. London, Macmillan, 1912.

Stanford. Brahms. 4to., pp. 64, 1s. 6d. net. (Masterpieces of Music). London, Jack, 1912.

Steiner, A. Aus der Vorgeschichte der allgemeinen Musikgesellschaft. 2. Teil. Neujahrsblatt d. allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1913. Lex. 8⁰, 29 S. mit 4 Taf. Zürich, Hug & Co., 1913. ℳ 2,40.

Stronach, Alice. My musical note book. Obl. 16mo., 1s. net. London, Simpkin, 1912.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitg. v. Guido Adler. Erstes Heft. [Arbeiten über die Oper]. Gr. 8⁰, IV u. 303 S. Wien, Artaria & Co., 1913. ℳ 9,50 = K 11,40.

Terry, Ellen. The Russian ballet. With drawings by Pamela Colman Smith. 4to., pp. 62, 3s. 6d. net. London, Sidgwick & J., 1913.

Uhlig, Kurt Siegfried. Richard Wagner's Parsifal. Leipzig, O. W. Barth, 1913. ℳ 1,20.

Vogt, Adolf. Tristan und Isolde. Briefe an eine deutsche Bühnenkünstlerin (Berta Morena). München, H. Schmidt, 1913. ℳ 4,50.

Vollmoeller, Karl. Turandot, Princess of China: a chinoiserie in 3 acts. Cr. 8vo., pp. 128, 2s. 6d. net. (Plays of today and to-morrow.) London, Unwin, 1913.

Wagner, Richard. The Story of Bayreuth, as told in the Bayreuth letters. Trans. and edit. by Caroline V. Kerr. Illus. 8vo., pp. 372, 6s. London, Nisbet, 1913.

Wagner, Richard, über den Ring des Nibelungen. Aussprüche des Meisters über sein Werk in Schriften u. Briefen. Begonnen v. Erich Kloß, fortgesetzt u. m. Anmerkgn. versehen v. Hans Weber. 8⁰, IX, 132 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 3,—.

Walter, Karl. Glockenkunde. Gr. 8⁰, XXV u. S. 2—988 mit 29 Abbildungen. Regensburg, F. Pustet, 1913. ℳ 9,—.

Walzel, Oskar. Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit. München, G. Müller & E. Rentsch, 1913. ℳ 2,—.

Weber-Robine, Friedrich. Der Parsifalschutz ... eine Ehrung des Meisters? Gr. 8⁰, 35 S. Berlin, A. Nauk, 1913. ℳ 1,—.

Wells, H. Wharton. A Handbook of music and musicians. 12mo., pp. 302, 1s. London, Nelson, 1912.

Werner, Arno. Kirchenmusikalische Zeitfragen in geschichtlicher Beleuchtung. (Sonderdruck aus der »Monatsschr. für Gottesdienst u. kirchl. Kunst). Gr. 8⁰, 17 S. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1913.

Weygandt, Cornelius. Irish plays and play-wrights. Illus. 8vo., pp. 322, 6s. 6d. net. London, Constable, 1913.

Zippel, Adolph. Lohengrin. R. Wagner's Oper vom philosophisch-esoterischen Standpunkte aus betrachtet. 8⁰, 37 S. Lorch, R. Rohm, 1913. ℳ —,40.

Buchhändler-Kataloge.

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Das Musikbuch. Bücher über die Musiker, die Musik u. Instrumente.

Dieser 390 S. in Großoktav umfassende, prächtige und mit Bildern und Faksimiles ausgestattete Katalog zeigt, welch' reiche und wichtige Literatur über die Musik und ihre einzelnen Gebiete in diesem Verlag erschienen ist.

L. Liepmannssohn, Berlin SW. 11, Bernburgerstr. 14. Katalog 182. Musiker-Biographien. I. Allgemeines u. Sammelwerke. II. Spezielle biographische Literatur. Schriften von Musikern; Briefwechsel und Memoiren; thematische Verzeichnisse; Erläuterungen zu musikalischen Werken; Schriften biographischen, kritischen und theoretischen Inhalts über Musiker. (2242 Nr.)

List & Francke, Leipzig, Talstr. 2. Katalog Nr. 442. Frankreich. Darunter die Rubrik: Musik, Theater, Tanz (Nr. 1993 bis 2184.)

K. M. Poppe, Leipzig, Lange Str. 44. Katalog Nr. 6. Praktische Musik. 1. Orchestermusik, 2. Opern, Oratorien, Chorwerke (Partituren u. kl. Auszüge) 3. Instrumentalmusik, 4. Gesangsmusik. (2806 Nr.)

L. Rosenthal, München, Hildegardstr. 14. Katalog Nr. 149. Catalogue Raisonné de Livres anciens français. Darunter eine größere Abteilung: Musique. (Nr. 4426 bis 4650). Musikalien und Bücher.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Bruxelles.

La séance du groupe bruxellois de la S.I.M. du 30 avril 1913, comportait un programme mixte, débutant par de la musique ancienne et se terminant par de la musique moderne. M. Maurice Dambois, violoncelliste, professeur au Conservatoire royal de Liége, joua, avec son talent bien connu et très apprécié dans notre pays, *Tre giorni* de Pergolèse, la sonate en *la* majeur de Boccherini, *Elégie* de M. Fauré, Légende de M. Sylvain Dupuis et une pièce de sa composition: Sur le Lac. Mlle. Elisabeth Melsonn chanta avec goût Se tu m' ami, de Pergolèse, Lasciate mi morire, de Monteverdi, et des mélodies de Schubert, Schumann, Liszt et Brahms. M. Hénusse accompagnait, au piano, avec beaucoup de tact et de finesse.

Ch. V. d. Borren.

Helsingfors.

Die letzte Sitzung der Ortsgruppe fand am 3. Mai im Musiksaal der Universität statt. Mag. H. Klemetti führte nochmals seine akustischen Chorformeln (Chor-Etuden) vor, dieses Mal in praktischer Beleuchtung, ausgeführt von den Sängern des *Suomen Laulu.* Den Schluß bildete ein genußreicher Vortrag von Palestrina's Motette: »*Ad te levavi*«, und anderer a cappella-Gesänge. **Ilmari Krohn.**

Leipzig.

Am 23. April sprach in unserer Monatssitzung Herr Musikschuldirektor Carl Schütze über die neue staatliche Prüfungsordnung der Musiklehrer, die in Sachsen für die, welche die Berechtigung des Prädikats »staatlich geprüft« erlangen wollen, am 1. Mai dieses Jahres in Kraft getreten ist. Der Vortragende leitete seine Ausführungen mit dem Hinweis auf die früheren Bestrebungen E. Breslaur's und des Musikpädagogischen Verbandes ein, die, ebenfalls die Hebung des Standes betreffend, leider noch nicht ans Ziel gelangt seien, und trug dann die neue Prüfungsordnung vor. Es war sehr fesselnd, zu den einzelnen Bestimmungen das Urteil eines Mannes zu hören, der etwa ein Jahrzehnt mit an ihrer Festlegung gearbeitet hatte. Zur Diskussion meldeten sich nach dem sehr beifällig aufgenommenen Vortrage unter andern Herr Oberlehrer Gruner, der auf die Fachlehrerprüfungen und deren ebenfalls nicht geringe Anforderungen hinwies; dann Herr Prof. Dr. M. Seidel, der an ein Referat des Berliner musikpädagogischen Kongresses anknüpfte, woraus hervorging, daß der Musiker in Rußland nach einer besonderen Prüfung auch das Prädikat »freier Künstler« erlangen könne; ferner Frl. A. Held, die musikpädagogische Versuchsklassen (wie am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt) forderte, damit sich die jungen Musiklehrer- und -lehrerinnen praktisch auf die neue Prüfung vorbereiten könnten; endlich Dr. A. Schering, indem er darauf hinwies, daß auch im Leipziger Konservatorium eine neue, auf gesteigerte Anforderungen hinauslaufende Prüfungsordnung von Ostern 1914 an in Kraft trete, so daß also Aussicht vorhanden sei, die Frage nach den Musiklehrerprüfungen in Sachsen künftig mit gesteigertem Erfolge gelöst zu sehen. — Den zweiten Teil des Abends füllte mit Gesangsvorträgen die »Leipziger Madrigalvereinigung« aus, ein seit Ende vorigen Jahres bestehendes Ensemble, das sich aus zehn zum Teil schon bekannten Sängern und Sängerinnen (den Damen Anna Führer, Senta Wolschke, Mary Weiß, Clara Wendt, Maria Schultz-Birch, Elsa Suchannek und den Herren Georg Himmler, Paul Flor, Sebastian Beck und Jacques Buff) zusammensetzt und von dem Unterzeichneten geleitet wird. Geboten wurden vier- und fünfstimmige Lieder und Madrigale von Orazio Vecchi (»*Il bianco e dolce cigno*« und »Pastorella«), Claude le Jeune (»*O occhi manza mia*« und »*O vilanella*«, a cappella, aus W. Barclay Squire's »Madrigalen berühmter Meister«) und von Joh. Herm.

Schein (»Wie kommt's o zarte Filli mein« mit continuo aus Art. Prüfer Gesamtausgabe). Die Vereinigung sah sich durch den anhaltenden Beifall genötigt, das Stück von Schein zu wiederholen. **Max Unger.**

Paris.

Séance du 2 Décembre 1912.

Communication de M. Arnold Dolmetsch (avec audition) sur la Musique anglaise des XVIIème et XVIIIème siècles.

Programme de l'audition: 1° Pavane pour cinq violes: Thomas Tomkins; 2° Le Coucou (soprano et cinq violes): Anonyme (vers 1600); 3° Prélude et Sarabande: William Young; 4° Allemande et Courante: Alfonso Ferrabosco; 5° Chi puo mirarvi p. cinq violes: Giovanni Cooperario (John Cooper); 6° Suite pour quatre violes: Matthew Locke.

Séance du 27 Janvier 1913.

Sur la proposition de M. de la Laurencie, président de la Commission de Bibliographie, suite par M. Springer (de Berlin), d'une demande de collaboration à un répertoire bio-bibliographique s'appuyant sur le *Quellen-Lexikon* d'Eitner, la résolution suivantes est votée:

«La Section de Paris de la Société internationale de Musique, en tant que collectivité, et sans rien de préjuger de l'opinion individuelle de ses membres, qui restent libres d'agir chacun en son nom personnel:

N'est pas disposée à collaborer à un travail de bio-bibliographie musicale qui s'appuierait sur le *Quellen-Lexikon* d'Eitner.

Estime qu'avant de publier des additions, suppléments ou compléments au *Quellen-Lexikon*, il serait de première nécessité d'en redresser les erreurs au moyen d'errata, en nombre tellement considérable qu'on y trouverait peut-être la matière d'un volume;

Est d'avis que, si un travail nouveau pouvait être entrepris, il y aurait lieu, pour le rendre plus clair, plus sûr et plus pratique, de disjoindre les deux matières réunies par Eitner et de publier séparément:

1° Un catalogue général des œuvres de musique connues, imprimées et manuscrites, avec indication des «Fundorte», ce qui constituerait une fusion des catalogues de toutes les bibliothèques musicales et nécessiterait un dépouillement méthodique préalable de tous les fonds nous encore inventoriés;

2° Une bibliographie des sources historiques (Littérature musicale) sur le type du *Répertoire de sources historiques du moyen-age*, d'Ulysse Chevalier.»

M. de la Laurencie est chargé, un qualité de président de la Commission de Bibliographie, de se mettre en rapport avec M. Springer, pour faire connaître à celui-ci l'opinion de la Section de Paris.

Communication de M. Michel Brenet: Quelques mots sur Boëly, avec audition d'œuvres de Boëly, exécutées par Mlle Catherine Vallet, pianiste.

Séance du 1re Mars 1913.

Communication de M. Anselme Vinée sur la Pluralité des Gammes de même série diatonique et leur harmonisation. A la suite de cette communication, audition de mélodies populaires grecques chantées par Mme Georgiade.

Séance du 14 Avril 1913

Communication de M. Ch. Bouvet sur la Musique dans Vitruve d'après la deuxième traduction de Vitruve faite par Auguste Choisy († 1910).

Communication de M. Charles Seignobos, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, sur des Chants esthoniens que fait ensuite entendre Mlle Aïno Tamme.

Programme de l'audition: I. a) Quand j'entonne mes chants; b) File, ma Lüsu! c) Notre Vie.

II. a) On me dit: «Chante! chant!»; b) Chante de moissonneurs; c) Chant nuptial.

III. a) Plainte du serf; b) Chant du Berger; c) Encouragement.

IV. L'Enfance de Philomène.

Le Secrétaire, **J. Chantavoine.**

Prag.

Unsere Ortsgruppe hielt im ersten Semester drei Sitzungsabende ab, an deren erstem Herr Dr. Erich Steinhardt das dreihundertjährige Jubiläum des Deutschböhmen Andreas Hammerschmidt feierte. Der Vortragende besprach[1]) einleitend die Hauptgattungen kirchlicher Musik mit halbdramatischem und pseudodramatischem Formcharakter, erklärte die Genesis der bei Hammerschmidt vertretenen Formen aus den lateinischen Kirchenkonzerten, den Kantaten und den biblischen Historien bzw. aus der Choral- und Motettenpassion. Er verwies insbesondere auf den weiten Begriff der Gattung Motette, der zur Zeit Hammerschmidt's auch die concerti ecclesiastici zugerechnet werden können; wie ja überhaupt die formalen Grenzen des damaligen Vokalstils fluktuierende waren. Nach kursorischer Behandlung der Zusammenhänge in der Künstlergeschichte kamen die Hauptwerke des Meisters zur Besprechung. Der Vortragende schied die Kompositionen der Faktur nach in zwei Gruppen: In Diologe und in Werke, die gemäß der in der Einleitung gegebenen Definition unter den Begriff Motette einzureihen sind und analysierte dann die hervorragendsten Stücke beider Richtungen. Die methodische Bearbeitung der Vorreden zu Hammerschmidt's Schöpfungen brachte die Erkenntnis, daß Hammerschmidt nicht nur ein energisches Temperament gewesen ist, sondern auch in den in den Einleitungen erwogenen Kunstlehren für die Ästhetik historischer Kirchenmusik für die Aufführungspraxis Bedeutendes hinterlassen hat. Im Anschluß an den Vortrag Dr. Steinhardt's kamen unter liebenswürdiger Mitwirkung der Damen Frl. Martha Schrödl und Isa Budischofsky, sowie der Herren Dr. B. Fischer und Prof. Dr. Daninger (Harmonium) ein Dialog (Ach Herr, ich habe gesündigt) und zwei Kantaten (Herr Jesu Christe, Sei nun wieder zufrieden) zur Aufführung. Alle Mitwirkenden wurden durch lebhaften Beifall ausgezeichnet.

Das Programm der zwei nächsten Sitzungsabende waren die Vorträge »Über die Bedeutung der keltischen Barden für die Entwicklungsgeschichte der Tonkunst«, die Dr. Viktor Lederer, der Verfasser des vielbesprochenen Buches »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst« hielt, worüber es uns erst in der nächsten Nummer möglich ist, einen Bericht zu bringen. Nur das sei berichtet, daß Lederer den weitgehendsten Einfluß der keltischen Barden auf die gesamte neuere Kulturentwicklung annimmt und daß das Erscheinen seines neuen Buches mit höchster Spannung erwartet werden darf.

Paul Nettl.

Neue Mitglieder.

James Swinburne, 82, Victoria street, London SW.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Dr. **Karl Horwitz,** Wien, jetzt: Prag-Weinberge, Kanalgasse 1.
Dr. **Ilmari Krohn,** Helsingfors, jetzt: Helsinki (Helsingfors), Annankatu 25.
Frau **Wanda Landowska,** Paris, jetzt: Berlin-Halensee, Paulsbornerstr. 7.
Gesanglehrer **Schröter,** Allenstein, jetzt: Gesanglehrer am Lyzeum u. Oberlyzeum in Elbing, Friedrich Wilhelmpl. 8 III.
Fräulein **Margarete Schweikert,** Karlsruhe i. B., jetzt: Douglasstr. 7 III.
Fräulein **Alicja Simon,** Berlin, jetzt: Zürich V, Hofstr. 114 III.

---

1) Nach dem Konzept des Vortragenden.

Ausgegeben Mitte Juni 1913.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
English Editor: Dr. Charles Maclean.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 10/11. Vierzehnter Jahrgang. **1913.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 ℳ. Anzeigen 25 ₰ für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Amtlicher Teil.

Fünfter Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft

(Paris, 2.—8. Juni 1914).

Folgende Kundgebung ist dem Präsidiums-Vorstande zugegangen, und wird hiermit als Fortsetzung der in Z. XIV, 125, 126, Februar 1913 veröffentlichten Mitteilung zur allgemeinen Kenntnisnahme herausgegeben.

Im Auftrage des Präsidiums-Vorstandes.

Dans sa séance du mercredi 30 Avril 1913, tenue au Ministère de l'Instruction Publique, sous la présidence de M. Louis Barthou, Président du Conseil des Ministres, la Commission d'organisation du Congrès de Paris a décidé que le Congrès aurait lieu du 2 au 8 Juin 1914.

Les Sections suivantes ont été constituées avec leurs titulaires.

1° **Histoire Profane**	M. André Pirro (31, rue Vaneau, Paris). MM. Brenet & J. Tiersot.
2° **Histoire Religieuse** . . .	M. A. Gastoué (52, rue Vavin, Paris). M. F. Raugel.
3° **Esthétique**.	M. L. Dauriac (8, rue Nouvelle, Paris). M. E. Poirée.
4° **Ethnologie**.	M. L. Laloy (17bis, rue des Capucins, Bellevue, Seine & Oise). M. G. Lefeuve.
5° **Acoustique**	M. Gariel (6, rue Edouard Detaille, Paris). M. Gustave Lyon.
6° **Instruments**	M. L. Greilsamer (32, rue Duperré, Paris). M. Ch. Mutin.
7° **Bibliographie**	M. L. de La Laurencie (20, Avenue Rapp, Paris). M. Henry Expert.
8° **Théorie & Enseignements**	M. Maurice Emmanuel (42, rue de Grenelle, Paris). M. Paul Vidal.

La Commission a décidé d'attirer l'attention de nos Collègues sur les questions suivantes, qu'elle voudrait voir proposer à la discussion du Congrès:

1° Toute question permettant de fixer les limites de la musicologie au milieu des autres disciplines (science et art).

2° Toute question se rettachant aux influences de l'art français et de l'art étranger dans l'histoire de la musique.

Un règlement du Congrès sera envoyé ultérieurement à tous les membres de la Société. Dès maintenant, toutes les Communications peuvent être adressées aux Présidents de chacune des Sections ci-dessus.

Pour la Commission d'organisation du Congrès de Paris.

29, Rue La Boëtie, Paris.

Le Président,	Le Secrétaire,	Le Trésorier,
J. Ecorcheville.	**J. Chantavoine.**	**Ch. Mutin.**

Redaktioneller Teil.

Meine Erinnerungen an Franz Liszt[1].

Aus dem Russischen übertragen von Sophie Korsunska.

Es gibt Dinge und Menschen, von denen derjenige, der sie nicht selbst gesehen hat, sich keinen Begriff machen kann.

Als ich noch Schüler von Nicolai Rubinstein war, beschloß dieser, daß ich nach Beendigung des Studiums im Moskauer Konservatorium ins Ausland reisen sollte, und zwar zu Liszt, welchen er persönlich kannte. Gegen Ende des Jahres 1880 wurde Nicolai Rubinstein lebensgefährlich krank und mußte zur Kur nach Paris reisen. Ich ging am Vorabend seiner Reise zu ihm, um mich von ihm zu verabschieden; mein Lehrer und Erzieher N. S. Swerew, bei welchem ich die ganzen acht Jahre meines Aufenthalts im Konservatorium gewohnt hatte, begleitete mich. N. Rubinstein ließ mich die Phantasie »Norma« von Liszt spielen. Es war ein sonderbarer Zufall, daß ich der letzte Pianist war, welchen er hörte. Ich habe gespielt; ich entsinne mich nicht mehr, ob es gut oder schlecht war, aber ich erinnere mich, daß Nicolai Rubinstein während meines Spieles besonders still saß. Als ich geendigt hatte, sagte er zu Swerew: »Solcher Schüler wegen tut es mir so leid, daß ich nicht im Konservatorium bleiben kann und wegreisen muß.« (Es dünkte mich, Tränen standen in seinen Augen.)

»Jetzt trinken wir etwas Wein, stoßen an, und du wirst nach Hause gehen.«

---

1) Wenn unsere Zeitschrift von der Veröffentlichung von Memoiren bis dahin grundsätzlich Abstand genommen hat, so glaubte die Redaktion in diesem Falle eine Ausnahme machen zu sollen. Denn so Vieles und Mannigfaltiges uns auch von Zeitgenossen über Liszt und seinen Kreis überliefert worden ist, die vorliegenden »Erinnerungen« bieten nicht nur manches Neue — in keiner Darstellung z. B. dürfte die mephistofelische Seite in Liszt's Wesen so klar zum Ausdruck kommen — sondern es liegt über dieser schmucklosen Darstellung ein ganz eigener Zauber, der an die Art und Weise erinnert, wie früher Musiker ihre Lebensbeschreibungen abfaßten. D. Red.

Es wurde Rotwein hereingebracht; Nicolai Rubinstein sagte, nachdem er mir und sich selbst eingeschenkt hatte: »Wenn ich nicht mehr zurückkommen sollte (er betonte besonders »nicht mehr« und sprach den ganzen Satz besonders leise), so studiere »*Danse macabre*« von Liszt und nimm keinen Unterricht mehr, sondern mache ganz einfach dein Abschlußexamen. Wenn du ausstudiert haben wirst, so kannst du, wenn du willst, S. Tanéjew vorspielen und ihn um seine Meinung bitten, aber niemand anderem; jetzt wollen wir trinken. Du hast gesehen, wie wir sind — sei also uns gleich: sei, wenn auch ein Schwelger und lockerer Vogel, doch immer ein anständiger Mensch. Hast du verstanden?«

»Ich habe verstanden, Hr. Rubinstein«, antwortete ich leise, und es wurde mir ebenso ängstlich wie weich zu Mute.

Am folgenden Tage reiste Nicolai Rubinstein nach Paris ab. Am 11. März starb er und am 12. wurde die erste Seelenmesse für ihn im Konservatorium zelebriert. Diese Seelenmesse wird mir mein Leben lang im Gedächtnis bleiben. Unser Priester, der allbekannte Rasumowski, hielt eine Rede, ungefähr in dem Sinne, daß wir heute alle versammelt wären, um für Nicolai Rubinstein zu beten. Bei diesem Namen unterbrach er seine Rede: er schluchzte und mit ihm der ganze Saal, welcher zum Teil von Schülern, zum Teil vom Publikum gefüllt war.

Im Monat Mai bestand ich mein Abschlußexamen. Ich erinnere mich, daß fünf oder sechs geprüft wurden, und ich zuletzt spielte. Diesem Examen wohnte auch S. Turgenew bei, welchem (wenn ich nicht irre) die Prüfungskommission angeboten hatte, ihr Ehrenvorsitzender zu sein. Turgenew war sehr nett zu mir; nachdem ich gespielt hatte, küßte er mich und sagte, daß ich je eher desto lieber nach Paris kommen möge; er würde mich in alle musikalischen Kreise einführen und mir helfen. Seine Protektion konnte ich aber nicht benutzen; als ich endlich nach Paris kam, war er schon lange nicht mehr unter den Lebenden.

Nach meiner Absolvierung des Konservatoriums fingen zwischen Swerew und der Direktion der Moskauer Abteilung der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft die Unterhandlungen über meine Reise ins Ausland an. Die Unterhandlung geschah ohne mein Wissen, und Swerew verhandelte statt meiner. Anton Rubinstein hatte sich bereit erklärt, während der Saison 1881–1882 zum Andenken an seinen Bruder die sinfonischen Konzerte in Moskau zu dirigieren und schlug vor, während dieser Besuche mir Unterricht zu geben. Man beschloß bis zur Zeit meiner geplanten Abreise ins Ausland (im Frühjahr 1883) diese Gelegenheit zu benutzen.

Bei einem Zusammentreffen mit N. Swerew bat Anton Rubinstein ihn, mir zu sagen, daß meine erste Stunde in sechs Wochen stattfinden würde. Folgendes Programm sollte ich während dieser Zeit studieren: »Kreisleriana« von Schumann, das Konzert *Es* dur von Beethoven, die Sonate op. 101 von Beethoven und die Sonate *h* moll von Chopin. Swerew teilte Anton Rubinstein mit, daß ich alle diese Werke noch nie früher gespielt habe. Einem Schüler so viele neue und schwierige Werke gleichzeitig zum Studieren zu geben — war seitens des Pädagogen ziemlich naiv. Ich arbeitete 7-8 Stunden täglich und bereitete diese Stücke vor, aber selbstverständlich nur die »Noten«.

Ich erinnere mich an die erste Stunde. Auf Befehl von A. Rubinstein die »Kreisleriana« von Schumann mitnehmend, kam ich zu ihm und dachte,

daß niemand der Stunde beiwohnen würde — plötzlich erwies es sich, daß eine Gruppe Damen in eleganten Toiletten als Publikum (?!) fungierte. Ich war sehr erstaunt und erschreckt von dieser, für den Unterricht nicht passenden, Umgebung. Ich verlor ganz den Kopf und hatte das Aussehen eines Angeklagten. Anton Rubinstein sagte trocken zu mir: »Spielen Sie vor«. Als ich anfing zu spielen, glaubte ich, daß er mich bei der ersten Nummer unterbrechen würde, um mir etwas zu zeigen. Aber dem war nicht so! Anton Rubinstein schwieg und zeigte nur eine gewisse Nervosität: bald lehnte er sich nach rechts, bald nach links, bald vergrub er seine Finger in seine Mähne. Ich fühlte instinktiv meinen Untergang, setzte aber verzweifelt mein Spiel fort: nun war mir alles gleich. Ich war fertig. Lautlose Stille... Plötzlich richtet Anton Rubinstein mit böser und strenger Stimme das Wort an mich: »Was haben Sie gespielt?« Ich sitze und denke: was fragt er mich denn? Ob er dieses Stück nicht kennt? Ich schweige. Er wiederholt seine Frage noch etwas schärfer. Ich nenne leise das Stück...

»Das weiß ich, aber weiter?«

»Das hat Schumann zum Andenken an seinen Freund Kreisler komponiert...« [1])

»Und warum hat Schumann nicht »Rubinsteiniana« oder »Silotiana« komponiert?«

Jetzt hatte ich definitiv den Kopf verloren.

Anton Rubinstein streicht mit einer schönen Handbewegung über sein Haar und sagt: »Weil Kreisler ein bewundernswerter Mensch war, in ihm vereinigte sich Poesie mit einem kolossalen Temperament; und Sie müssen es so spielen, daß es alle verstehen«.

Er setzte sich vor das Instrument und spielte...

Er spielte so, wie er vielleicht selten in seinem Leben gespielt hatte. Es war hier nichts zu erlernen, und ich, als Pianist, existierte für ihn gar nicht, oder existierte irgendwo im Winkel des dritten Zimmers. Ich erinnere mich, ich hatte folgendes Gefühl: »laßt mich alle in Ruh, ich werde die Musik aufgeben!« Aber außer dem Bewußtsein der völligen Nichtigkeit empfand ich auch das einer Kränkung. Ich erinnerte mich unwillkürlich an die Stunden von Nicolai Rubinstein. Er spielte uns immer so vor, daß wir trotzdem das Streben zum Ideal nicht verlieren sollten, d. h. er richtete sich nach der Begabung jedes Schülers, und spielte insofern gut, daß dieser Schüler die Hoffnung, einmal dieses Ziel zu erreichen, nicht verlieren sollte. N. Rubinstein spielte für jeden Schüler anders, d. h. je begabter der Schüler war, desto besser spielte er und umgekehrt.

Dieser Stunde folgten noch andere ähnliche, deren ich mich bis heute noch wie eines schweren Albdrückens erinnere. Ich fühlte, daß es A. Rubinstein im höchsten Grade gleichgültig war, wie und was ich spielte. Selbstverständlich konnte von einem Vergnügen weder für ihn noch für mich die Rede sein. Er gab mir eigentlich nichts, sondern er spielte diese Stücke hochgenial gut. Wenn er die Lust weiter zu studieren in mir nicht getötet hatte, so war es nur dank meines glücklichen Charakters, welcher mich diese Stunden als ein vorübergehendes Unglück betrachten ließ. Ich erinnere mich, daß N. Swerew denselben Eindruck hatte. Nach jeder Stunde fühlte ich in unserer Unterhaltung eine Entschuldigung dafür, daß er mich bei einem solchen Pädagogen studieren ließ.

1) So stellte ich mir damals den Inhalt der »Kreisleriana« vor.

A. Rubinstein glaubte, daß es für mich von großem Nutzen wäre, ins Ausland zu reisen und bei Liszt zu studieren. Die Direktion der Moskauer Abteilung der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft beschloß dann auf die Bitte Swerew's und zum Andenken an N. Rubinstein mich auf Kosten der Direktion ins Ausland zu schicken (da ich selbst keine Mittel hatte). Wie ich später von Swerew erfahren hatte, gab man mir vor dem Skandal, von dem ich später erzählen werde, einen unbeschränkten Kredit. Ich konnte ausgeben, so viel ich wollte, aber unter der Bedingung, daß ich alle Ausgaben notierte. Das genügte nicht, Swerew teilte der Direktion mit, daß ich sehr gern Karten spiele und fügte hinzu, ich könnte in eine Gesellschaft falscher Spieler geraten, mein ganzes Geld verspielen und kein Geld zum Bezahlen haben, was ich bei meinem Charakter nicht ertragen könnte — deswegen mußte man mir eine bestimmte Summe für den eventuellen Verlust im Spiel garantieren. Andernfalls würde man mich nicht ins Ausland reisen lassen. N. A. Aleksseew (der spätere Moskauer Bürgermeister, damals der Vorsitzende der Direktion) war mit dieser Bedingung einverstanden und erklärte sich bereit, außer den allgemeinen Ausgaben, noch für diesen Fall — 10000 Rubel anzuweisen. Darauf hin reiste ich ins Ausland. Man muß sagen, daß diese Bedingungen fabelhaft gut waren, aber nach kaum einem Jahre schlugen sie in ihr Gegenteil um.

In der Saison 1882-1883 wurden die Konzerte der Kaiserlich-Russischen Musikgesellschaft in Moskau von M. Erdmannsdörfer dirigiert; seine Frau hatte bei Liszt studiert. Sie schlugen mir vor, mich ihm vorzustellen.

Im April des Jahres 1883 fuhren wir nach Leipzig zu dem musikalischen Fest des »Allgemeinen deutschen Musikvereins«, bei dem auch Liszt anwesend sein sollte.

Ich verstand kein Wort deutsch, nicht einmal das Allernotwendigste. Wir fuhren direkt nach Leipzig, und dort sollte in drei Tagen das Musikfest stattfinden. An einem dieser Tage bestellte man mich nachmittags zu Marie Lipsius (La Mara), welche die Freundin von Liszt war. Sie war auch Schriftstellerin und Verfasserin vieler Artikel über ihn. Dort stellte man mich Liszt vor. Er fragte mich (französisch), was ich ihm vorspielen würde. Ich nannte den »*Danse macabre*«. Wie es sich später herausstellte, war es eins seiner Lieblingsstücke. Nachdem ich ihm vorgespielt hatte, sagte er mir, daß ich meinem Lehrer Ehre mache; daß Bülow und Nicolai Rubinstein dieses Stück spielten, und zwar letzterer am besten von beiden. Er sagte ferner, daß er sich freuen würde, wenn ich in Weimar bliebe und bei ihm studierte. Sonst habe ich ihn in Leipzig nicht gesehen. In einigen Tagen erreichte das Musikfest sein Ende, und ich kam mit Erdmannsdörfer's nach Weimar; wir stiegen in einem Hôtel ab.

Erdmannsdörfer's gingen abends zu Liszt, und ich blieb zu Hause. Am nächsten Morgen setzten sie ihre Reise nach Bayern fort. Vorher mieteten sie für mich ein Zimmer, in welches ich abends einziehen sollte. Die Stunde bei Liszt war zu 4 Uhr angesagt. Nach ihrer Abreise, gegen 11 Uhr morgens, bekam ich schreckliche Angst allein im fremden Lande zu bleiben, ohne einen Menschen zu kennen, ohne ein Wort deutsch zu sprechen (ich kannte nur die französische Sprache). Um 1 Uhr sollte ich zur table d'hôte im Hôtel erscheinen, und jetzt bekam ich Herzklopfen. Der Gedanke bei Tisch zwischen fremden Leuten zu sitzen, welche eine mir unverständliche

Sprache reden, und die — Gott behüte mich davor — mich anreden könnten, erschreckte mich. Mich zusammennehmend, ging ich hinunter, nahm den mir angewiesenen Platz ein, aber mit einem Gefühl, als ob ich sagen wollte: machen Sie so, als ob Sie mich nicht sehen, und ich für Sie nicht existiere. Nach der Suppe hatte ich das Gefühl, daß mir das Weinen nahe wäre. Ich wollte »ein Mann« sein und bis zum Ende des Essens bleiben; aber, ohne meinen Braten aufzuessen, sprang ich, wie von einer Tarantel gestochen, auf, lief auf mein Zimmer, vergrub mein Gesicht ins Kissen, und wohl vierzig Minuten lang weinte ich herzbrechend. Während dessen reifte in mir der Plan, noch am selben Abend nach Rußland zurückzukehren. Endlich hatte ich mich beruhigt und schrieb zwei Telegramme — eins an meine Mutter, das andere an Swerew —, daß ich hier nicht leben könnte und am selben Abend nach Rußland abreisen würde. Nach diesem Entschluß fühlte ich eine Erleichterung. Der Gedanke, bald auf dem Bahnhof zu sein und abzureisen, versetzte mich in eine gehobene Stimmung. Nachdem ich meine Sachen gepackt hatte (nicht um in die Wohnung zu ziehen, sondern für die Abreise nach Rußland), nahm ich die Ballade *As* dur von Chopin und ging zur Stunde zu Liszt. Als ich mich seinem Hause näherte, überfiel mich dasselbe Schwermutsgefühl wie beim Mittagessen, ich sah die Stunde als meine letzte Prüfung vor der Abreise an.

Liszt begrüßte mich sehr liebenswürdig. Es waren ungefähr fünfundzwanzig Schüler und Schülerinnen da. Einer spielte, ich erinnere mich nicht mehr, was. Nachher ließ Liszt mich spielen. Ich fing an, und nachdem ich zwei Takte der Ballade gespielt hatte, unterbrach mich Liszt mit den Worten: »nein, nehmen Sie kein ‚Sitzbad' auf der ersten Note«, und zeigte mir, wie ich auf *es* einen großen Akzent mache. Ich war erstaunt und sah ihn verblüfft an. Liszt lächelte ziemlich ironisch und sagte italienisch: »Si, signore, si signore«. Ich spielte weiter; er hielt mich häufig an und spielte selbst einige Stellen. Ich stand von dem Klavier auf — als ob jemand mich bezaubert hätte. Ich sah Liszt an und fühlte, daß sich etwas in mir vollzog und daß ganz neue und warme Gefühle mich plötzlich durchdrangen! Als die Stunde zu Ende war — konnte ich es nicht fassen, wie ich noch vor zwei Stunden meine Sachen packen und abreisen wollte. Ich verließ Liszt's Haus wie ein neugeborener Mensch, mit dem Entschluß im Auslande zu bleiben und bei ihm zu studieren. Jedes beklemmende Gefühl, auch das der Einsamkeit und Unkenntnis der Sprache — alles verschwand wie durch einen Zauber. Ich wurde mit einem Male ein Mensch, welcher weiß, was er will; ich wußte jetzt, daß es jemanden gab, an den ich mich immer wenden konnte, daß es etwas gab, woran ich meine Seele wärmen konnte.

An demselben Abend bezog ich meine neue Wohnung; wie ich mit den Leuten sprach, weiß ich nicht mehr, aber wir haben einander verstanden.

Ich wurde ein Weimarer.

Es ist unmöglich die Stunden bei Liszt zu beschreiben, ebenso wie seine Persönlichkeit zu schildern. Es gibt Dinge und Menschen, von denen derjenige, der sie nicht selbst gesehen hat, sich keinen Begriff machen kann. Ich erinnere mich, wie wir alle dreißig bis vierzig junge, sorglose und lustige Menschen im Vergleich mit diesem alten Mann, welcher durch sein hohes Alter kleiner schien, klein und nichtig waren. Er war wie eine Sonne, wenn er zwischen uns stand; man hatte das Gefühl daß, — wenn er da war, die

ganze übrige Welt nichts bedeutete; wir schieden jedes Mal von ihm glücklich und freudig, mit strahlendem Gesicht und einem seligen Lächeln auf den Lippen.

Die Stunden fanden dreimal wöchentlich statt — am Dienstag — Donnerstag und Sonnabend von 4 bis 6 Uhr abends. Jeder konnte zur Stunde kommen ohne einen Pfennig dafür zu zahlen. Liszt hat es nicht vergessen, wie er, als Knabe, ins Pariser Konservatorium, wo der Unterricht unentgeltlich war, eintreten wollte; Cherubini, der damalige Direktor des Konservatoriums, wies Liszt ab, weil er ein Ausländer war. Liszt erzählte, daß diese Abweisung einen großen Eindruck auf ihn gemacht habe; er schwur, wenn er einmal ein großer Musiker sein würde, alle ohne Unterschied unentgeltlich zu unterrichten. Die einzige Bedingung war, daß wir keine Toilette machen durften, d. h. es war verboten, Gehröcke zu tragen — man mußte einfach im Jakett kommen und Damen in ganz einfachen Kostümen, damit diejenigen, welche nicht viel Geld für Toilette ausgeben konnten, sich nicht genierten.

Liszt gab keine Stunden in der Art, wie man sie sich gewöhnlich vorstellt. Er saß entweder neben dem Schüler oder stand vor ihm, und sein Gesicht drückte alle Nuancen aus, die er zu zeigen wünschte. Nur die ersten zwei Monate unterrichtete er mich mit den anderen zusammen, später, als ich ein besonders großes Stück hatte, spielte ich ihm allein am Morgen vor. Ich konnte das aufgegebene Stück immer, d. h. ich wußte alles, was ich auszudrücken wünschte, und konnte deshalb die ganze Zeit Liszts Gesicht beobachten. Die Phrasierung, welche ich von seinem Gesicht ablas, hätte mir kein Mensch der Welt zeigen können. Wenn der Schüler diese Nuancen verstand, war es sein Glück, verstand er sie aber nicht, war es schlimm für ihn. Liszt sagte mir, daß er denjenigen, welche von Anfang an nichts verstehen, auch nichts erklären könne. Liszt gab nichts auf, jeder konnte das studieren, was er wollte. Wenn wir zur Stunde kamen, legten wir unsere Musikhefte auf den Flügel, und Liszt suchte aus, was er zu hören wünschte. Nur zwei Stücke durfte man ihm nicht vorspielen: seine zweite Rhapsodie, als die zu oft gespielte, und die Sonate »quasi una fantasia« von Beethoven, welche Liszt seinerzeit unnachahmlich ausführte. Liszt liebte es auch nicht, wenn man das Scherzo *b* moll von Chopin zum Vortrag brachte; er nannte es »das Gouvernanten-Scherzo« und sagte, daß dieses Stück nur von demjenigen gespielt werden sollte, der die Stellung einer Gouvernante einzunehmen wünsche. Alle anderen Stücke von Chopin, besonders seine Präludien, hörte er mit Genuß an; er verlangte eine poetische, keine salonmäßige Auffassung, und war unzufrieden, wenn man die kleinen Passagen in schnellem Tempo spielte — das nannte er »eine konservatorische Auffassung«.

Liszt hielt Chopin für den einzigen Klavierpoeten und sagte, daß jede Note Chopin's »eine vom Himmel gefallene Perle sei«.

Liszt erzählte:

»Wir waren sehr befreundet mit ihm; er war — als Musiker, wie auch als Mensch — eine feine, spröde Natur. Er liebte mich als Pianisten, sagte aber, daß er einige Stücke, wie z. B. die Etude *f* moll op. 25, besser als ich spiele. Ich schlug ihm folgende Wette vor: wir laden unsere gemeinschaftlichen Freunde ein, und jeder von uns spielt die Etude im Nebenzimmer; unsere Gäste sollten ohne den Künstler zu sehen entscheiden, wer zuerst gespielt habe. Chopin ging darauf ein. Die Freunde versammelten sich, wir spielten im Nebenzimmer die Etude vor, zuerst ich und dann Chopin. Als wir

herauskamen, sagten alle einstimmig, daß Chopin zuerst gespielt habe. Chopin wollte es aber nicht zugeben: »Du spielst es doch anders, als ich« . . . . . Ich war es, der ihn mit Georges Sand bekannt machte. Als sie ihm die Hand reichte und die gewöhnlichen Liebenswürdigkeiten sagte, bemerkte ich, daß das Gesicht Chopin's sich wie vom Blitz getroffen veränderte . . . . . Es dünkte mich, daß ich etwas Verhängnisvollem beiwohnte . . . . . Armer Chopin! Seine ideale Natur hielt nicht stand . . . . . Später, nach allem, was vorgefallen war, nach dem Tode Chopin's, frühstückte ich einmal mit Georges Sand; ich sagte zu ihr: »Ihretwegen sind Musset und mein Chopin zugrunde gegangen, ich aber, wie sie sehen, habe ausgehalten, und lebe, Gott sei dank, noch« . . . . .

Liszt schalt fast gar nicht; er hatte nur den Lieblingsausdruck: »gut«. Er sagte es aber manchmal mit solchem Tonfall, daß man kein anderes Wort kränkender empfinden konnte als dieses. Durch diese seine Gewohnheit entstand die irrtümliche Meinung, daß Liszt ein falscher Mensch wäre, d. h. daß er Komplimente sagte. Das konnten nur diejenigen behaupten, welche ihn nur einmal im Leben vorübergehend gesehen hatten. Eine stärkere Aufregung gegen den Ausführenden drückte er mit den Worten aus: »ich kenne ein halbdutzend Pianisten, welche es ebenso spielen, aber ich kenne noch ein halbdutzend, welche es besser als Sie spielen.« Noch schlimmer war es, wenn er sagte — »das spielt sogar die Prinzessin besser[1])«. Manchmal wurde er ganz wütend; ich kann mich während meines ganzen dreijährigen Aufenthalts bei ihm nur drei oder vier solcher Fälle erinnern. Er ging dann im Zimmer auf und ab und erinnerte mich an Salvini als Othello, wie er zum letzten Male im Schlafzimmer Desdemonas, wie ein gefangener Löwe hin- und herrannte. Liszt war dann schrecklich, sein Gesicht war wirklich mephistophelisch und er schrie: »Ich nehme kein Geld, und man kann es mit keinem Geld bezahlen, daß Sie hierher kommen, um Ihre Wäsche zu waschen! Ich bin keine Waschfrau, gehen Sie ins Konservatorium, dort ist Ihr Platz.« Diese Stimmung dauerte ungefähr zehn Minuten. Später, als ich ihm näher kam, lenkte ich dann schnell seine Gedanken auf ein anderes Thema. Ich erwähnte schon, daß jeder sein Schüler werden konnte, aber er liebte es nicht, wenn man mit Empfehlungsbriefen zu ihm kam, gleichviel ob sie von Musikern waren oder nicht. Er haßte es geradezu, wenn diese Briefe von gekrönten Personen herrührten: dann war er schon vorher gegen ihre Überbringer eingenommen.

Ich erinnere mich, daß einmal ein junger Mann in elegantem Gehrock zu Liszt kam. Liszt musterte sein Kostüm mißtrauisch und fragte: »woher sind Sie?« »Ich möchte bei Ihnen studieren, Meister, und habe einen Brief von der Königin von Holland.« Liszt's Gesicht verfinsterte sich noch mehr, er steckte den Brief in seine Tasche und sagte: »Spielen Sie zuerst, dann wollen wir den Brief lesen.« Ich merkte schon an seinem Gesicht, daß er die Zähne zusammenbiß. Er ließ noch zwei Schüler spielen und ging die ganze Zeit nervös und aufgeregt auf und ab, zuletzt sagte er kalt lächelnd zu dem jungen Mann: »Also, junger Mann, spielen Sie uns etwas vor.« Man hörte dieser Stimme schon etwas Unheilverkündendes an. Zum Unglück entsprach das Spiel des jungen Mannes seiner Kleidung nicht: es war nett, aber ziemlich mittelmäßig.

1) Prinzessin Elisabeth, Tochter des Großherzog von Weimar, jetzt Herzogin von Mecklenburg.

»Anstatt Briefe von Königinnen zu erbetteln«, sagte Liszt gereizt, »wäre es nützlicher, ordentlich zu studieren. Überhaupt gibt es für Sie bei mir nichts zu tun, gehen Sie lieber zu einem anderen Lehrer oder noch besser ins Konservatorium ..... Und diesen Brief nehmen Sie mit: er kann Ihnen von Nutzen sein, ich brauche ihn nicht.« Der junge Mann verschwand nach einigen Minuten, und ich habe ihn nie wieder gesehen.

Davon wie Liszt nett und boshaft zugleich sein konnte, will ich folgendes Beispiel erzählen. Ein Komponist Hr. *** kam nach Weimar, um seine Werke aufführen zu lassen. Die Musik zeigte Talent, stand aber unter dem starken Einfluß Liszt's, besonders seiner Faust-Sinfonie. Liszt war bei der Aufführung anwesend. Wir hatten die Gewohnheit, am Ende der Saison, d. h. im Monat September, als unsere Stunden wegen Liszt's Abreise nach Rom unterbrochen wurden, ihm sein Bild zur Unterschrift zu bringen. Zu diesem Zweck brachte ihm der Komponist *** die Partitur der Faust-Sinfonie. Ich war zufällig bei Liszt. Als er anfing ihm etwas einzuschreiben, trat ich beiseite. Liszt war fertig und zeigte dem Komponisten das Geschriebene. Ich sah, wie das Gesicht von Hr. *** vor Freude strahlte. An mir vorbeigehend, schlug er mir vor, die wunderbare Inschrift, die er bekommen hatte, anzusehen. Ich begleitete ihn bis zum Vorderzimmer und las folgendes: »Herrn ***, welcher etwas Ähnliches und noch besser komponieren kann«.

Liszt stand gewöhnlich um 4 Uhr morgens auf, legte sich aber um 6 Uhr wieder zu Bett und schlief bis um 8. Zu Mittag aß er um 1 Uhr, dann ruhte er anderthalb Stunden, und abends ging er gegen 11 Uhr schlafen. Er komponierte gern am frühen Morgen. Wie mir seine Wirtschafterin erzählte, las er früher um diese Zeit gewöhnlich die Kritiken seiner Werke. Das Wort »Kritik« sprach Liszt »Krrritik« aus und ärgerte sich immer, wenn ihm jemand mitteilte, er habe eine »gute Kritik« gehabt. Dann sagte Liszt: »wenn Sie eine gute ‚Kritik' haben, so müssen Sie ein gutes Zeugnis vom Konservatorium haben«.

Einmal drückte Liszt sehr treffend aus, was ein Kritiker sei. Wir waren unserer drei anwesend: Friedheim, eine Dame (ich weiß nicht mehr, wer) und ich. Liszt wollte eine Partie Whist spielen, Friedheim aber lehnte ab, weil er nicht spielen konnte und überhaupt nichts von diesem Spiel verstand. »So«, sagte Liszt, »dann müssen Sie Kritiker werden«.

Ich erinnere mich an eine amüsante Geschichte, die sich auf den Besuch zweier Engländerinnen bezieht, und die mir Liszt erzählt hat:

»Einmal um halb sechs Uhr morgens meldete mir mein Diener, daß zwei Damen mich zu sehen wünschten; ich war in guter Laune und empfing sie trotz der frühen Morgenstunde. Zwei große, schlanke Engländerinnen traten ein; jede hatte einen Baedeker in der Hand. Sie sagten, daß sie auf der Durchreise in Weimar wären und daß ihr Zug in einer halben Stunde abginge, daß sie aber Weimar nicht verlassen könnten, ohne Liszt »selbst« gesehen zu haben. Ich bedankte mich für ihre Liebenswürdigkeit. Sie sahen einander an und wollten mir offenbar etwas sagen. »Was wünschen Sie«, fragte ich. »Ah, Mister Liszt, wir möchten so gerne, daß Sie uns etwas vorspielen, Sie zu hören, würde ein großes Glück für uns sein«. »Mit Vergnügen. Was wünschen Sie zu hören?« Sie warfen einander Blicke zu, und die ältere von beiden sagte: »Das, was Sie am besten spielen.« Ich lachte, setzte mich aber ans Klavier und spielte die chromatische Etude von

Mocheles. Als ich fertig war, nickten sie beide beifällig mit dem Kopf und sagten einstimmig: »gut, sehr gut, Sie spielen wirklich gut!« Dieser Besuch fing schon an, mich zu belästigen. Plötzlich zogen sie ein dickes Album heraus und sagten: »Würden Sie vielleicht die Güte haben hier Ihren Namen einzuschreiben.« Das gefiel mir schon nicht mehr, ich schlug es ziemlich trocken ab. Ich weiß nicht, was sie gedacht hatten, aber sie sagten zu mir: »Sie haben uns, wie es scheint, falsch verstanden« (das waren Worte, die Liszt nicht vertragen konnte). Da schrie ich: »Ich verstehe nie etwas falsch; hier ist ein Fenster und hier eine Tür — wählen Sie den besten Weg, um hinaus zu kommen.« Sie standen still auf und gingen fort, ich lachte lange, nachdem sie fort waren.

Schon nach der zweiten oder dritten Stunde fühlte ich instinktiv, daß ich Liszt sympathisch war. Während der Stunden, während seines Auf- und Abgehens im Zimmer, blieb er öfter neben mir stehen; wenn jemand gut spielte, warf er mir einen gutheißenden Blick zu, und jedesmal, wenn ich mich von ihm verabschiedete, war er sehr freundlich zu mir. Nach kurzer Zeit fragte mich Liszt, ob ich nach der Stunde frei wäre und nicht zu bleiben wünschte. Ich wünschte es um so mehr, als A. Friedheim und A. Reisenauer, seine älteren Schüler, bei ihm verkehrten. Aber trotzdem es mein größter Wunsch war, bei Liszt bleiben zu dürfen, wollte ich doch nicht aufdringlich erscheinen. Darum antwortete ich stets, daß ich beschäftigt wäre und sehr danke; in innerster Seele aber hoffte ich, daß er mich nochmals einladen würde. Das wiederholte sich einige Male. Endlich — sei es, daß es ihm langweilig wurde, sei es, daß er meine Bescheidenheit verstand — eines Tages während der Stunde näherte er sich mir und sagte: »Sie bleiben nachher bei mir.« Er sagte es so, daß ich nicht widersprechen konnte. Ich neigte nur den Kopf, und konnte die Freude, welche mir diese Einladung bereitete, nicht verbergen.

Ich erinnere mich noch sehr genau an die Aufregung, die mich bei dem Gedanken überkam, noch heute Liszt's Gast zu sein. Die Stunde war zu Ende, alle gingen fort, und ich blieb bei Liszt. Bald darauf kamen zwei Damen, eine derselben war M. Lipsius, bei welcher ich Liszt kennen gelernt hatte, die andere eine Sängerin M. Breidenstein. Liszt stellte mich vor: »das ist kein Schüler von mir, sondern von N. Rubinstein, ich mache ihn nur fertig.« Wir fingen an, Whist zu spielen. Ich freute mich, daß ich dieses Spiel kannte. Froh setzte ich mich an den Kartentisch, aber plötzlich stellte ich mir vor, daß ich, Siloti, bei Liszt sitze, um mit ihm Karten zu spielen, und ein Nervenzittern, wie man es auf dem Podium empfindet, überfiel mich. Man fing an zu spielen, Liszt lud M. Lipsius als Partnerin ein, und ich spielte links von ihm mit Fr. M. Breidenstein. Meine Hände zitterten vor Aufregung, ich konnte kaum die Karten halten. Beim dritten oder vierten Spiel bestimmte Liszt das Spiel mit Trumpf; aber aus meinen Karten ersah ich, daß er das Spiel verlieren würde. »Meister«, sagte ich, »Sie werden so gut wie gar nichts gewinnen.« An seinem Gesicht erkannte ich, daß ihm diese Worte sehr unangenehm waren. Wie ich später erfuhr, spielte Liszt nur zur Erholung Karten (nicht um des Geldes willen), wollte gern gewinnen und verlor nicht gern. Liszt sagte ziemlich trocken zu mir: »Junger Mann, regen Sie sich nicht so auf!« Ich bedauerte schon, daß ich auch auf die heutige Einladung nicht geantwortet hatte, daß ich beschäftigt wäre. Mein

ganzes Wohlgefühl verschwand. Eine gewisse Stille trat ein. Schweigend spielten wir das Spiel zu Ende. Ich überlegte, ob man nicht so spielen könnte, daß Liszt doch gewinnen würde; aber es schien mir beleidigend für Liszt, ihn wie ein Kind zu behandeln. Ich erinnere mich, wie ungern und mit welch schwerem Herzen ich jedesmal seine Karten an mich nahm. Das Spiel war zu Ende; nun war Liszt an der Reihe Karten zu geben. Die Karten mischend, wandte er sich an seine Nachbarin, mein vis-à-vis und fragte sie sarkastisch: »Kennen Sie die Geschichte von einem berühmten Dresdener Komiker?« Die Dame antwortete verneinend.

»Sie ist aber sehr nett! Wissen Sie, er war ein großer Künstler, man liebte ihn sehr in Dresden. Er reiste ins Ausland, um Gastspiele zu geben. Als er zurück kam, fragte man ihn: »nun, hast du großen Erfolg gehabt?« »Ja.« »Viel Geld verdient?« »Viel.« »Hast du etwas zugelernt?« »In meinem Fach nicht — aber in Unverschämtheit.« Nachdem er das gesagt hatte, warf Liszt einen flüchtigen Blick auf mich und lachte wirklich mephistophelisch . . . Ich erinnere mich, daß ich sogar meinen Stuhl niederdrückte in der Hoffnung in die Erde zu sinken. Ich war außer mir, schlug die Augen nieder und fühlte, daß Liszt mich ansah und augenscheinlich Befriedigung darüber empfand, daß ich verstanden hatte, wer gemeint war, und etwas zugelernt hatte. Dieser Fall blieb mir stets in Erinnerung. Später, als ich Liszt, wie es mir schien, besser kannte, sagte er doch manchmal etwas mit solcher Bedeutung, daß ich nicht wußte, wie es zu verstehen wäre. In solchen Fällen sagte ich zu ihm: »in meinem Fach habe ich nichts zugelernt, aber in Unverschämtheit.« Bei diesen Worten verschwand der rätselhafte Ausdruck seines Gesichts, und er lächelte mir nett und freundlich zu.

Da ich auch den Sommer über in Weimar blieb, ging ich ziemlich oft nach Leipzig, wo ich der Schwester eines Schülers von Liszt den Hof machte. Ich war damals erst neunzehn Jahre alt, und daher beschäftigte mich dieses erste Herzenserlebnis so sehr, daß ich meiner Mutter nicht mehr schrieb. Infolgedessen sandte sie einen Brief an Liszt und bat ihn, ihr mitzuteilen, was ich tue. Während einer Stunde kommt Liszt zu mir und sagt: »Kommen Sie her, ich muß Sie sprechen.« Wir gingen in sein Schlafzimmer, welches nebenan lag. Noch jetzt steht mir die einfache Einrichtung dieses Zimmers vor Augen: ein Bett, daneben ein Kruzifix an der Wand, ein eiserner Waschtisch und zwei Stühle. Liszt wurde plötzlich ernst und sagte zu mir: »Sagen Sie, bitte, wann haben Sie Ihrer Mutter zum letztenmal geschrieben?« Ich erinnerte mich gleich, daß es schon vor langer Zeit war, sagte aber ruhig, daß ich gestern geschrieben habe. Innerlich faßte ich den Entschluß, denselben Abend bestimmt zu schreiben. Liszt sah mich scharf an (als ob er verstanden hätte, daß ich die Unwahrheit gesagt hatte) und sprach mit einer für mich neuen Stimme, streng und väterlich zugleich: »Hören Sie, mein Lieber, tun Sie es nicht mehr, denn Ihre Mutter hat mir geschrieben, daß sie beunruhigt ist. Sie sind jung, merken Sie eins: ich bin jetzt dreiundsiebzig Jahre alt, ich kann sagen, mein Leben ist ein ziemlich glückliches gewesen, und dies alles nur dadurch, daß ich ein guter Sohn war. Vergessen Sie es nicht.« Diese Rede machte einen tiefen Eindruck auf mich. Die ganze Umgebung, das Alleinsein mit dem verehrten Manne und diese Stimme, die ich bei Liszt nur noch einmal kurz vor seinem Tode hörte, dies alles gehört zu den Eindrücken, welche für das ganze Leben unauslöschlich sind.

Ich habe viele Musiker in meinem Leben gekannt, deren Persönlichkeit bezaubernd wirkte, aber einen solchen Eindruck wie Liszt hat keiner auf mich gemacht. Wenn man ihn begrüßte, fühlte man sogleich etwas Ungewöhnliches, Göttliches, einen großen allumfassenden Geist. Er hatte eine besondere Art, Damen zu begrüßen: er drückte seine linke Hand an die Brust und verbeugte sich mit solch rührend ritterlicher Achtung, daß man bei diesem Anblick ganz entzückt war. Als ich Frau Davidoff das erzählte, lachte sie mich aus und meinte, daß ich infolge meiner Jugend so voll Begeisterung wäre. Nun geschah es, daß nach diesem Gespräch K. Davidoff mit seiner Frau nach Weimar kam (wenn ich nicht irre, im Sommer 1884). Sie benachrichtigten mich von ihrer Ankunft, die ich Liszt mitteilte, und kurz vor der bestimmten Zeit holte ich sie ab. Ich wollte beobachten, welchen Eindruck Liszt auf Fr. Davidoff machen würde; ich sagte ihr im voraus, daß sie schon durch seine Begrüßung vollständig für ihn eingenommen sein würde. Wir traten ein. Liszt begrüßte sie in der ihm eigenen Art. Sie wandte sich sogleich zu mir und sagte: »Sie haben recht, daß ist etwas Unglaubliches, ich habe wirklich nichts Ähnliches gesehen.« Denselben Abend spielten Liszt und Davidoff die Sonate *D* dur von Rubinstein. Ich erinnere mich, daß wir — die Jugend — schon damals begriffen, daß es ein historisches Ereignis sei, diese beiden Künstler zusammen spielen zu hören. Liszt spielte uns selten das ganze Stück vor. Er setzte sich gewöhnlich ans Klavier und zeigte eine Stelle, aber auch nur einigen Schülern; denn von den 30—40, die bei der Stunde anwesend waren, spielten eigentlich nur acht oder zehn. Die anderen waren meistens Engländerinnen und Amerikanerinnen, welche der Stunde nur beiwohnten. Dies hinderte sie später nicht, zu erzählen, daß sie die Lieblingsschülerinnen von Liszt wären (er hatte wahrscheinlich keine ungeliebten Schüler gehabt).

Ich hörte Liszt die »Phantasie« von Schubert in seiner Bearbeitung spielen; die Orchesterpartie spielte der als Besuch anwesende Klindworth. Liszt spielte sie von Anfang bis zu Ende; ich merkte mir diese Auffassung sehr genau, und später bemühte ich mich, nach dieser Erinnerung zu spielen. Zu meiner Zeit spielte Liszt nur einmal öffentlich; das war in Dresden in einem Wohltätigkeitskonzert, welches Marie Goetze, Sängerin und Deklamatorin, gab. Liszt spielte in diesem Konzert seine zwei »*Consolations*« und die Pianopartie zu seiner Melodeklamation »Lenora«. Liszt sagte mir, daß er stolz wäre, der einzige Pianist zu sein, der »zu rechten Zeit zu spielen aufgehört hätte«. »Ich war fünfundvierzig Jahre alt, als ich aufgehört habe zu konzertieren. Alle waren empört, man sagte, daß es zu früh wäre, aber ich war vorsichtig; ich wollte nicht hören, daß ich zu spät aufgehört habe, wie man jetzt oft von A. Rubinstein sagt. Es war mir sehr schwer, das Podium zu verlassen; es gehörte ein starker Wille dazu. Aber trotzdem ich aufgehört habe zu konzertieren, spielte ich doch in Wohltätigkeitskonzerten, welche keiner Kritik unterliegen.« Es ist unmöglich zu erzählen, wie Liszt spielte. Trotzdem ich selbst Pianist bin, kann ich sein Spiel weder zeigen noch schildern. Er hatte keinen sehr großen Ton, aber wenn er spielte, so existierte der Klavierton gar nicht. Er spielte auf demselben ungleichen Instrumente, welches wir Schüler mit unserem Spiel abgespielt hatten; aber sobald er sich vor dieses abgespielte Instrument setzte, spielte er derart, daß, wer es nicht selbst gehört hatte, sich keinen Begriff davon machen kann.

Ich bin ein großer Verehrer des Spiels von A. Rubinstein und finde, daß

wir jetzt lebenden Pianisten im Vergleich zu ihm nur erbärmliche Pygmäen sind. Ich wußte, daß A. Rubinstein gesagt hatte, er als Pianist sei nichts gegen Liszt. Liszt erzählte mir, daß man in Wien nach einem historischen Konzerte von A. Rubinstein, bei dem auch Liszt anwesend war, ein Bankett für A. Rubinstein veranstaltet hatte. Einer der Veranstalter des Banketts sprach einen Toast zu Ehren des Konzertierenden. Kaum hatte er geendigt, da sprang A. Rubinstein, der die ganze Zeit sehr nervös dagesessen hatte, wie von der Tarantel gestochen auf und rief: »Wie kann man meine Gesundheit trinken, wie kann man mich als Pianisten feiern, wenn Liszt an diesem Tisch sitzt. Wir sind alle Unteroffiziere, und der einzige General-Feldmarschall ist er.« Ich nahm an, daß er recht hatte, aber ich hätte gern diese beiden Pianisten selbst miteinander vergleichen mögen. Bald darauf bekam ich eine Gelegenheit dazu.

Anton Rubinstein gab seine historische Matinee (für Musiker) im Gewandhause in Leipzig. Ich fuhr hin auf den Rat und Wunsch Liszt's, der mir befahl, nach diesem Konzerte nach Weimar zurückzukehren und ihm alles zu berichten. Es war eine Matinee mit Beethoven'schen Sonaten. Rubinstein war besonders bei Stimmung, er spielte eine Sonate immer besser als die andere. Die Auffassung der »Mondscheinsonate« verblüffte mich besonders. Ich war ganz betäubt. Nach zwei Stunden war ich schon bei Liszt, gerade zu Anfang der Stunde. Kaum hatte ich Liszt begrüßt, so erzählte ich ihm gleich unter dem Eindruck dieses unerhörten Spieles, daß die Aufführung wunderbar gewesen sei und ich eine ähnliche Aufführung der »Mondscheinsonate« nie gehört hätte. Ich sprach mit jugendlicher Hitze und Begeisterung, doch plötzlich glaubte ich auf Liszt's Gesicht zu sehen, daß es ihm unangenehm war. Der Gedanke kam mir, daß ich es dem Menschen erzähle, welcher in der Auffassung dieser Sonate für einen Spezialisten galt. Liszt sagte ruhig auf meine begeisterte Mitteilung: »Das ist gut und schön«. Ich empfand eine gewisse Verlegenheit. Liszt verließ mich und fing an die Musikhefte, welche die Schüler gebracht hatten, durchzusehen. Als er die »Mondscheinsonate« gefunden hatte, fragte er, wer das spielen wollte; es zeigte sich — eine junge Amerikanerin. Liszt sah das junge Mädchen an und sagte: »Liebes Kind, man darf mir dieses Stück nicht bringen; ich erlaube nicht, daß man es spielt, weil es in der Jugend mein »Steckenpferd« gewesen ist, aber, da »wir« heute in guter Stimmung sind, so werde ich Ihnen die Sonate vorspielen.« Nachdem er das gesagt hatte, sah er zu mir hinüber und, wie es mich dünkte, ließ er seinen scharfen Blick auf mir ruhen, als ob er sagen wollte: »Jetzt höre nur zu.« Er fing an zu spielen; ich war ganz Ohr. Rubinstein hatte auf dem wunderbaren Bechstein und in einem in akustischer Beziehung prachtvollen Saale gespielt, Liszt spielte im kleinen Zimmer mit Teppichen auf dem Fußboden, und in diesem kleinen Raum waren 35 bis 40 Menschen anwesend; der Flügel war abgespielt, ungleich und verstimmt. Als er kaum die Einleitungstriolen gespielt hatte, fühlte ich schon, daß ich in diesem Zimmer fast nicht mehr existierte; aber als nach 4 Takten das *gis* in der rechten Hand anfing, verstand ich nichts mehr. Dieses *gis* hob er nicht hervor, aber es war ein mir unbekannter Ton, welchen ich jetzt, nach 27 Jahren, noch deutlich höre. Er spielte den ganzen ersten Satz, dann den zweiten, den dritten fing er nur an und sagte, daß er zu alt sei und nicht genug physische Kraft habe, um diesen Satz zu spielen. Als er fertig war, verstand ich die Äußerung Anton Rubinstein's, daß er Soldat und Liszt —

General-Feldmarschall wäre. Nach dieser Aufführung vergaß ich, daß ich vor zwei Stunden A. Rubinstein gehört hatte! Rubinstein, als Pianist, existierte nach Liszt's Spiel nicht mehr! Ich spreche das mit vollem Bewußtsein aus. Da meine Leser meine Ansichten über A. Rubinstein kennen, werden sie wenigstens einen kleinen Begriff davon haben, was Liszt als Pianist war! Ich würde sagen, daß das Verhältnis zwischen Liszt und Rubinstein dasselbe war wie zwischen Rubinstein und uns allen. Als Liszt fertig war, stand er auf und näherte sich mir. Die Tränen standen mir in den Augen, ich war außer mir und konnte nur sagen: »Meister, ich verstehe nichts, ich habe bis jetzt nichts Ähnliches gehört.« Er lächelte gutmütig und sagte: »Ja, wir verstehen es noch zu spielen.« Ich habe diese Sonate nie öffentlich gespielt; noch mehr, ich habe sie nie mehr gehört; wenn ich im Konzert, wo sie gespielt werden sollte, anwesend war, verließ ich den Saal. Es schien mir, sie zu hören würde für mich nicht nur eine Qual sein, sondern auch eine Beleidigung und beinahe Verunglimpfung des Eindruckes, welchen ich in mir bewahrte.

Liszt's Beziehungen zu mir als Mensch und Pianist wurden immer vertraulicher und herzlicher. Meine Meinung, über wen es auch sei, war für Liszt unanfechtbar. Seine Sympathie zu mir als Pianist drückte er sehr originell aus. Ich wohnte im Sommer 1885 wegen der Liszt-Gesellschaft in Leipzig, kam nur zur Stunde oder um Liszt zu besuchen nach Weimar. Wenn ich in sein Zimmer trat (um Stunde zu nehmen), sagte Liszt: »Heute werden wir endlich einmal richtig spielen hören.« Diese Worte vor meinen Kollegen verwirrten mich sehr. Ich bemühte mich, irgendwo im Winkel zu sitzen, um Liszt keine Gelegenheit zu geben, sich an mich zu wenden; aber es gelang mir nicht ganz. Manchmal, wenn er einem anderen Schüler vorspielte, wendete er sich plötzlich über alle Anwesenden hinweg zu mir und fragte: »Und Sie — spielen Sie das auch so?« Ich faßte diese Frage natürlich als eine Freundlichkeit Liszt's mir gegenüber auf. Aber manche meiner Kollegen glaubten, daß sie ernst gemeint sei und hielten es für möglich, daß Liszt mich um Rat fragte. Sie erklärten Liszt's Sympathie für mich durch die Ähnlichkeit, welche ich mit seinem Sohne hatte[1]. Als ich dies zum erstenmal hörte, fiel mir unwillkürlich ein seltsames Zusammentreffen auf: Liszt und ich hatten im Gesicht auf derselben Stelle ein Muttermal. Ich fragte Liszt, ob ich wirklich eine Ähnlichkeit mit seinem Sohn habe; er antwortete mir: »Ja, Sie sind Daniel sehr ähnlich,« und über mein Haar streichend, setzte er mit freundlichem, sanftem Lächeln hinzu, »aber seien Sie unbesorgt: ich habe nicht nur nicht das Vergnügen gehabt, Ihrer Mutter vorgestellt zu werden, sondern ich habe sie nie im Leben gesehen!« Wir lachten beide herzlich.

Liszt schenkte mir als Musiker sein Vertrauen nicht nur in der Gegenwart, sondern auch für die Zukunft. Einmal brachte ich ihm die 14. Rhapsodie und sagte vorher, daß ich einige Änderungen, sogar Abkürzungen gewagt hatte und seine Meinung wissen möchte. Als ich vorgespielt hatte, sagte er: »Ich bin nicht nur einverstanden, sondern ich finde, daß Sie recht haben; deswegen gebe ich Ihnen ein für allemal die Erlaubnis — auch wenn ich

1) Daniel, welcher mit 20 Jahren gestorben war, eines der drei Kinder von Liszt, welche ihm Gräfin d'Agoult geboren hatte, und die er adoptiert hatte.

nicht mehr unter den Lebenden sein werde — Änderungen und Abkürzungen zu machen. Ich weiß, wenn Sie es für nötig finden, wird es nicht schlecht sein. In solchen Fällen können Sie sagen, daß ich es wünschte; ich bestätige im voraus alles, was Sie für mich unterschreiben werden — nur,« setzte er lächelnd hinzu — »unterschreiben Sie keine Wechsel für mich.«

Ich habe Liszt auch als Dirigent gesehen. Wenn er als Dirigent reiste oder in Weimar dirigierte, übten die örtlichen Dirigenten das Stück gleichzeitig mit dem Orchester fast auswendig ein; während Liszt dirigierte, standen sie irgendwo in der Nähe, um dem Orchester und dem Chor im gefährlichen Momente Hilfe zu bringen. Und solche gefährlichen Momente fanden sich auf Schritt und Tritt, weil Liszt den größten Teil des Stückes fast gar nicht dirigierte. Liszt's äußere Erscheinung vor dem Dirigentenpult war wunderbar imposant: das lange, fest geschlossene Gewand, das er als Abbé trug, die üppige Mähne seines weißen Haares, seine begeisterte Gestalt — das alles gab ihm den Anschein von etwas Überirdischem, Weltfremdem; er schien nicht nur riesengroß, sondern es sah aus, als ob er über den anderen, über dem ganzen Saal schwebte . . . . . Er hatte keinen Taktstock in der Hand; während der mehr oder weniger ruhigen Stellen schlug er den Takt mit der Hand fast unbemerkbar (oft auch gar nicht). Wenn es ein großes crescendo wiederzugeben galt, breitete er plötzlich seine langen Arme aus, wie ein Adler seine Flügel, und man fühlte mit den Ausführenden zusammen einen solchen Aufschwung, daß man ordentlich Lust bekam, sich vom Platze zu erheben.

Mein Gefühl hingebender Verehrung für Liszt als Mensch und Musiker suchte nach einem aktiven Ausdruck. Als Verehrer seiner Musik (der ich auch bis heute geblieben bin) hatte ich den Wunsch, in Leipzig, wo er zu jener Zeit als Komponist fast unbekannt war, für seine Werke Propaganda zu machen. Im Herbst des ersten Jahres entschloß ich mich, ein Konzert aus seinen Werken zu geben. Liszt riet mir ab, erstens, weil es Geld kosten, zweitens, weil ich durch dieses Programm niemandem ein Vergnügen machen würde. Trotzdem beschloß ich es zu wagen und zuerst ein Konzert in der Musikschule in Weimar zu arrangieren (als Probe für mein Leipziger Auftreten). Ich spielte das Konzert *A* dur, »*Danse macabre*«, die »Dante«-Sonate und andere Werke. In Leipzig fand das Konzert am 6. November im Jahre 1883 statt. Den besten Platz im Saale bewahrte ich für Liszt und schmückte den Stuhl mit Grün und Blumen. Liszt kam mit einigen Schülern und Schülerinnen zum Konzert. In früheren Zeiten, als seine pekuniäre Lage noch glänzend war, reiste er nie ohne für alle, welche mit ihm reisten, zu bezahlen. Jeder Reisegefährte fand am Billettschalter Liszt's Diener, der ihm mitteilte, daß die Fahrkarten schon gelöst wären. Ebenso war es auch im Hotel: alle Rechnungen wurden bezahlt. Das hatte mir sehr gefallen, und ich hatte es mir gemerkt. Als Liszt im Hotel die Rechnung verlangte, zeigte es sich, daß sowohl die seine als auch diejenigen seiner Gäste schon beglichen waren. Liszt wußte sogleich, woran er war und sagte: »Ja, mit euch Russen, muß man vorsichtig sein, ihr seid ein feinfühlendes Volk.« Vor Anfang des Konzertes hatte ich Liszt gesagt, daß inmitten des Saales ein Platz für ihn reserviert sei; er schlug es entschieden ab, dort zu sitzen; er sagte, daß er hinauf auf den Balkon gehen würde, um aus der Ferne Zeuge zu sein, wie man mich dafür auspfeifen würde, daß ich solch schlechte

Werke spielte. Während des ganzen ersten Teiles blieb er oben. Als er sah, daß das Publikum sehr sympathisch gestimmt war, kam er zum zweiten Teil nach unten und nahm den für ihn reservierten Platz ein.

Hier will ich einen für Liszt's Bescheidenheit charakteristischen Zug anführen: ich wollte mein Konzert entweder »Liszt-Feier« oder »Liszt-Abend« nennen, aber Liszt wünschte es absolut nicht; er schrieb mir selbst die Überschrift für das Programm und verlangte, daß nur zum Schluß »Werke von Fr. Liszt« stehen sollte.

Ich konnte mich natürlich auf dieses Konzert nicht beschränken. Im Frühjahr 1885 kam mir die Idee, in Weimar eine »Liszt-Gesellschaft« zu gründen. Ich teilte es Liszt mit, er war sehr erstaunt über meine Absicht und fing an mir abzuraten. Zwei Stunden nachdem ich ihn verlassen hatte, erhielt ich seine Visitenkarte mit folgenden Worten: »Der beste Rat — in Weimar sich passiv und zurückhaltend benehmen. Also, lieber Siloti, keine Liszt-Gesellschaft gründen«. Ich wollte aber meine Absicht nicht aufgeben. Wenn es in Weimar unmöglich wäre — beschloß ich diese Gesellschaft sogleich in Leipzig zu gründen und teilte es Liszt mit. Liszt erschrak: »Silotissimus [1]), tuen Sie es nicht, Sie werden sich nur Feinde erwerben und nichts weiter«. Ich sagte ihm, es sei schon beschlossene Sache, und daß ich glücklich wäre, wenn man mich dafür, daß ich für Verbreitung seiner Werke sorgte, schmähen würde, und daß ich dadurch eine Gelegenheit hätte, ihm meine Liebe und Ergebenheit zu beweisen. Er lächelte und sagte: »Man kann mit Ihnen nicht fertig werden, nicht umsonst nenne ich Sie manchmal Rostoptschin, der Moskau verbrannt hatte. Sie pfeifen auf alles!«. Vor allen Dingen sprach ich zuerst mit meinem Kollegen und Freund A. Friedheim darüber; er als eifriger Lisztianer war entzückt von dem Plan, eine »Liszt-Gesellschaft« zu gründen und half eifrig bei diesem Unternehmen. Ich nenne noch einige von denen, welche wir zu Mitgliedern der Verwaltung ernannt hatten: W. Dajas und B. Stavenhagen (Liszt's Schüler), A. Nikisch und G. Kogel (erster und zweiter Dirigent des Leipziger Stadttheaters), F. Fritzsch (Redakteur des »Musikalischen Wochenblatts«, Freund von Wagner), J. Blüthner (Sohn des Pianofabrikanten), M. Krause (ein Musikpädagoge, welcher später zum Vorsitzenden der Gesellschaft gewählt wurde).

Das nächste Ziel der Liszt-Gesellschaft bestand darin, die beste Aufführung zwei seiner Sinfonien unter Nikisch's Führung zu arrangieren. Man mußte Mittel sammeln, um den möglichen Verlust zu decken. Wir fingen an, Mitglieder für die Gesellschaft zu werben und Kammermusikabende zu veranstalten. In der Saison 1885-86 gaben wir den lang gewünschten Liszt-Abend im Stadttheater. Die Hauptnummer des Programms war die Faust-Sinfonie, an das übrige Programm erinnere ich mich nicht mehr. Kurz vor dem Konzert führten wir — Friedheim und ich — diese Sinfonie zur besseren Orientierung des Publikums auf zwei Klavieren auf; der Eintritt war für diejenigen, welche ein Billett für das Orchesterkonzert hatten, unentgeltlich. Nikisch hielt fünf Proben für die Sinfonie ab und führte sie genial auf. Der Direktor des Stadttheaters, Hr. Stägemann, erwies uns eine große Liebenswürdigkeit, indem er solche Opern bestimmte, die wenig Proben brauchten, damit das Orchester frei wäre. Wir mieteten das

1) So nannte mich Liszt oft.

Theater und engagierten das Orchester nicht nach der Zahl der Proben, sondern für das ganze Konzert. Der Erfolg war kolossal: Liszt wohnte dem Konzert nicht bei, da er verreist war (ich entsinne mich nicht mehr, wohin). Später gaben wir noch ein zweites Konzert (es wurde die Dante-Sinfonie aufgeführt), aber dieses Konzert fand schon nach dem Tode Liszt's statt. Ich war damals durch die geniale Aufführung von Nikisch so gerührt, daß ich ihm nach dem Konzerte das Manuskript der Partitur der Dante-Sinfonie, als einen Gruß vom verstorbenen Verfasser, schenkte.

Ich muß sagen, daß unsere Gesellschaft eine große Bedeutung für das musikalische Leben Leipzigs gewann. Wir waren die Triebfeder, die das musikalische Leben Leipzigs in Bewegung setzte, und die unter anderem zu K. Reinecke's Entlassung und zur Berufung Nikisch's zum Dirigenten des Gewandhauses beitrug. Dies kann ich aber nicht als unser persönliches Verdienst betrachten, da in manchen Übergangsmomenten das Leben selbst das Erscheinen solcher Leute vorbereitet und ihnen eine passende Umgebung schafft.

Meine Tätigkeit in Leipzig war Liszt angenehm; er drückte das im Kreise seiner Bekannten aus und teilte mir mit, daß er darüber an die Fürstin Wittgenstein geschrieben hätte.

Als ich nach Antwerpen reiste, um dort ein Konzert zu geben, gab mir Liszt einen Empfehlungsbrief an den dortigen Direktor der Musikgesellschaft. Er sagte mir, daß er schon lange keine Empfehlungsbriefe mehr gebe, weil er sich oft geirrt habe, aber in diesem Falle täte er es mit voller Überzeugung, daß ich sein gutes Wort rechtfertigen würde. Er vertraute mir vollkommen und nahm mich immer in Schutz. Die schlechte Angewohnheit, meiner Empörung unverzüglich Ausdruck zu geben, führte manchmal dazu, daß man sich über meine Schärfe bei Liszt beklagte. Ich erinnere mich, daß mich in Leipzig einmal C. Riedel, der Begründer des noch jetzt existierenden »Riedel-Vereins«, besuchte und eine Visitenkarte zurückließ mit der Mitteilung, daß er mich wegen einer geschäftlichen Angelegenheit zu sprechen wünschte, und daß er am nächsten Tage zwischen drei und vier Uhr zu Hause sein würde. Das ärgerte mich derart, daß ich ihm sogleich einen Brief schrieb, in welchem ich erklärte, daß es mich sehr freue, ihn zwischen drei und vier Uhr zu Hause zu wissen, aber da er mich zu sprechen wünschte, so müßte er, nach unseren russischen Begriffen von Höflichkeit, zu erfahren suchen, wann ich zu Hause wäre, obgleich ich im voraus überzeugt bin, daß mein Zuhausesein ihm ebenso gleichgültig wäre, wie mir das seinige. Bei meinem nächsten Zusammentreffen mit Liszt sagte dieser zu mir: »Was haben Sie an Riedel geschrieben? Er hat sich bei mir über Sie beklagt«. Ich erzählte ihm, wie es war. Er lächelte und sagte: »So muß man's auch machen. Überhaupt man muß mit ‚uns' vorsichtig sein, ‚wir' sind nicht die ersten besten«. Der zweite Fall ereignete sich mit der Direktion des »Allgemeinen Deutschen Musikvereins«, dessen Ehrenvorsitzender Liszt war. Die Direktoren forderten mich auf zu spielen. Ich erinnere mich jetzt nicht mehr, woran es lag, aber ich weiß, daß ihr Brief sehr unhöflich war, und ich antwortete mit einem Telegramm nach Karlsruhe, wo das Fest stattfand, bei dem auch Liszt anwesend war. Das Telegramm bestand aus fünfundfünfzig Worten, in denen ich der Direktion — zwar in höflichen Ausdrücken — die Wahrheit sagte. Als ich Liszt

nach seiner Rückkehr aus Karlsruhe zum erstenmal wiedersah, fing er an zu lachen: »Aber Ihr Telegramm! Sie brachten es mir sogleich und fingen an sich über Sie zu beklagen; ich sagte ihnen aber, daß Sie recht hätten, daß man so nicht schreiben dürfe, und überhaupt — fügte er hinzu — fahren Sie immer in dem Sinne fort«. Das tue ich auch jetzt, wenn es nötig ist.

Überhaupt verlangte Liszt nicht nur von sich selbst, sondern auch von uns jungen Künstlern, daß wir die Unabhängigkeit der Stellung des Künstlers heilig hielten. Liszt lehrte mich das anschaulich. Ich erinnere mich, daß ich ein Konzert in Weimar gab, welches der Großherzog von Weimar besuchen wollte. Liszt versprach auch zu kommen. Drei Stunden vor dem Anfang des Konzertes bekam ich eine Benachrichtigung von dem Adjutanten des Herzogs, daß der Herzog zu Anfang des Konzertes nicht erscheinen könne und mich bitte, denselben zu verzögern. Das ging mir »wider den Strich«, ich wollte zur Vorsicht Liszt fragen. Er sagte: »Unsinn! Fangen Sie zur rechten Zeit an, man kann doch dem Publikum gegenüber nicht unhöflich sein. Die Haupttugend hochgestellter Personen besteht nämlich darin, vollkommen gut erzogen zu sein. Wenn der Herzog eine halbe Stunde früher abfährt, so wird seine ‚Regierung‘ darunter nicht leiden«. Im Herbst 1884 teilte ich Liszt mit, daß ich mich photographieren lassen möchte, um mein Bild nach Rußland zu senden. Er sagte, daß er sich mit mir zusammen abnehmen lassen würde und daß diese Gruppe eine »schöne Erinnerung« für mich bleiben würde. Bemerkenswert ist, daß Liszt in allem einen besonderen Sinn fand: Bei der Aufnahme wollte ich, daß Liszt auf einem Stuhl und ich auf dem Boden zu seinen Füßen säße; er erlaubte das aber nicht mit der Erklärung, daß er alt wäre, alles gesagt hätte und sitzen könnte, aber daß ich noch jung wäre und mein ganzes Leben vor mir liege, deshalb müßte ich stehen, um bereit zu sein, vorwärts zu gehen.

Man klagte Liszt oft, daß der oder jener sich für seinen wirklichen Schüler ausgäbe, obgleich es gar nicht wahr wäre. Liszt zuckte darauf die Achseln und lachte. Ich kam einmal morgens zu ihm; er wollte einen Besuch machen, fing an sich zu rasieren und bat mich, ihm währenddessen die Musikzeitung vorzulesen. Es stand darin ein Brief von Stockhausen mit der Bitte an alle — von jedem, der sich für seinen Schüler ausgeben würde, ein Zeugnis zu verlangen, um festzustellen, ob die betreffende Person wirklich bei ihm studiert habe. Sobald ich diesen Satz beendet hatte, sprang Liszt von seinem Platz auf (die Hälfte seines Gesichts war rasiert, die andere nur eingeseift), fing an im Zimmer auf und ab zu laufen, und schrie: »Ist das ein Geschäft! Man sagt mir auch, daß ich meinen Schülern Zeugnisse geben soll. Ich pfeife aber auf diese Ratschläge, weil ich weiß, daß von hundert meiner Schüler es immer drei geben wird, die meinen Ruf aufrecht erhalten und meinem Namen Ehre machen werden.«

Im ersten Sommer meines Aufenthalts in Weimar reiste ich nach Bayreuth, um »Parsifal« zu hören. Liszt sagte mir, daß ich mit vier Ohren hören sollte. In Bayreuth erfuhr ich von den zugereisten Musikern viel Unsympathisches über die Persönlichkeit Wagner's und seine Beziehungen zu Liszt, besonders in den letzten Jahren. Das Ergebnis dieser Erzählungen

war, daß ich vollständig entzückt von der Musik »Parsifals«, aber noch voller Entrüstung über Wagner als Mensch nach Weimar zurückkehrte. Nach meiner Ankunft ging ich sogleich zu Liszt; als ich diese wunderbare Persönlichkeit sah und mich an alles über Wagner Gehörte erinnerte — stürmte es in mir. Nachdem ich Liszt begrüßt hatte, hielt ich wieder nach meiner Gewohnheit meine Empörung nicht zurück und sagte: »Meister, die Musik von ‚Parsifal' ist wundervoll, aber, verzeihen Sie, Wagner ist überhaupt keine besondere Persönlichkeit und seine Beziehungen zu Ihnen sind eigentlich himmelschreiend«[1]. Nachdem ich mit diesen Worten herausgeplatzt war, hielt ich — es war schon Zeit — meine Zunge im Zaume und erwartete, daß ich gleich bestraft werden würde: die Erzählungen hätten doch falsch sein können, und ich hatte einen Menschen, den Liszt vergötterte, mit einem Schimpfwort genannt. Liszt erlaubte es nie, daß man ihm nahe stehende Personen in seiner Gegenwart beleidigte. Liszt sah mich sehr ernst an und sagte: »Ruhe, man darf darüber nicht laut sprechen«... Ich verstand instinktiv, daß die von mir gehörten Erzählungen zum Teil der Wahrheit entsprachen, und sagte: »Schön, ich werde mit Ihnen darüber nicht mehr reden; aber da ich aller Wahrscheinlichkeit nach länger als Sie leben werde, so werde ich nach Ihrem Tode nicht darüber schweigen.« Ich erinnere mich, daß ich mit Aufregung erwartete, was er mir antworten würde; Liszt aber sagte kein Wort, sah mich nur ruhig mit traurigem Blicke an, als ob es ihm schwer wäre, mir nichts erwidern zu können.

Ganz zufällig hatte ich Gelegenheit bei Liszt's Wiedersehen mit Joachim zugegen zu sein. Eines Tages (es gab an diesem Tage keine Stunden) war ich bei Liszt, und wir unterhielten uns am Flügel stehend; während der Unterhaltung meldete der Diener, daß J. Joachim gekommen sei. Ich wollte weggehen, aber Liszt hielt mich zurück: Bleiben Sie, das wird für Sie interessant sein, weil es, im gewissen Sinne, ein historisches Wiedersehen ist. Liszt erklärte mir mit kurzen Worten, daß er viel für Joachim getan hatte, dieser aber hatte sich ihm gegenüber nicht ganz korrekt verhalten. In wenigen Augenblicken öffnete sich die Tür, Joachim trat ein, stürzte sich in die Arme Liszt's und sagte: »Wie ich mich freue Sie zu sehen...« Liszt antwortete, als ob er sich zu jemandem wendete, von dem er keine Erklärungen haben wollte: »Gut, gut, lassen wir das; erzählen Sie lieber, wie es Ihnen geht, was Sie Schönes tun.« Nun fing zwischen ihnen eine Unterhaltung an, in welcher Joachim nur antwortete, und Liszt weiter nichts als Fragen stellte. Dieses Benehmen von Liszt und die Absichtlichkeit, die sich darin aussprach, waren so auffallend, daß mir als Unbeteiligtem sogar — Joachim leid tat. Die Unterhaltung dauerte eine Viertelstunde, und während dieser Viertelstunde wurde es Joachim (und mir) klar, daß Liszt nicht beleidigt war, alles verziehen hatte, und sich nur voll Achtung an den ausübenden großen Künstler wandte. Joachim wollte schon weggehen, als Liszt zu ihm sagte: »Sie müssen doch hören, wie man bei mir spielt,« und er veranlaßte mich vorzuspielen. Ich fühlte instinktiv, daß ich in diesem Augenblick der Vertreter der Schule war, die Joachim beinahe nicht anerkannte; ich spielte mit besonderem Vergnügen und in bester Stimmung. Es dünkte mich, daß es Joachim angenehm war, Musik zu hören, da er während dieser Zeit ruhig und ohne Unterhaltung in
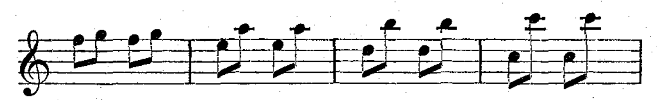
1) Ich benutzte einen schärferen Ausdruck.

Gesellschaft mit dem Menschen sitzen konnte, dem gegenüber er eine Schuld fühlte . . .

Nach dem Besuch von Cosima Wagner (im Sommer 1884) erzählte Liszt sehr interessant, wie er sich mit Wagner versöhnt hatte. »Infolge von Umständen, die mit der Vermählung Wagner's mit meiner Tochter [1]) zusammenhingen, zürnte ich ihm lange Zeit, und wir trafen nicht zusammen; alle Bitten Cosimas, mich mit ihm zu versöhnen, schlug ich ab. Einmal erhielt ich hier in Weimar einen Brief von Wagner aus dem hiesigen Hotel ‚Zum Elefanten', in dem er mir mitteilte, daß er mit seiner Frau nach Weimar gekommen sei, um zum letztenmal den Versuch zu machen, sich mit mir zu versöhnen, und daß er mich erwarte, weil er selbst nicht den Mut habe, zu mir zu kommen. Wissen Sie, alles Freundliche, das ich für ihn empfand, sprach von neuem in mir, und ich entschloß mich, zu ihm zu gehen. Als ich kam, empfing mich Wagner mit einer Rede, die zwanzig Minuten dauerte. Es gab keine Zuhörer außer mir und seiner Frau. Es war eine Rede, die ich nie vergessen werde; ich ließ mich rühren, vergaß alles Vorgefallene und . . . wir beendeten unser Diner gegen 6 Uhr morgens, und man brachte mich vom genossenen Kognak fast besinnungslos nach Hause! . . .« Nach dieser Erzählung begriff ich, wie empörend das Betragen Wagner's gewesen sein muß, wenn Liszt bei seiner grenzenlosen Güte und Nachsicht Wagner jahrelang nicht zu sehen gewünscht hatte, obgleich dieser für ihn ein wahrer Abgott war, dessen Dienste er sich aufopfernd hingegeben hatte . . .

Liszt verhielt sich der russischen Musik gegenüber nicht nur mit großer Sympathie, sondern hegte geradezu Anbetung für dieselbe. Alle Musikhefte, die man ihm aus Rußland zusandte, sah er sogleich durch und sagte immer: »Wir wollen gleich spielen, sicher gibt es hier etwas Schönes.«

Die Aufführung der Variationen über das Thema:



nannte er »musikalisches Picknick« und forderte uns manchmal nach der Stunde auf, dieses »Picknick« zu spielen. Einer von uns spielte die Variationen, aber er selbst das Thema und genoß jede Variation. Es machte ihm Spaß, junge Musiker, die diese Stücke nicht kannten, in der Nummer »Glockenläuten« in eine Falle zu locken. Da fragte er neckisch, indem er diese zwei, anscheinend nicht schweren Seiten zeigte: »Können Sie das vom Blatt spielen?« In meiner Gegenwart antwortete einmal ein Schüler Hr. ***, der später ein bekannter Pianist wurde: »Gewiß!« Wir sahen uns an und konnten ein Lächeln nicht unterdrücken. Liszt setzte sich selbst vor den Flügel und ließ Hrn. *** und auch mich spielen. Wir fingen an zu spielen, natürlich verwirrte sich Hr. *** schon bei der zweiten Zeile und Liszt lachte lustig.

In Weimar habe ich A. Glasunow und den verstorbenen A. Borodin kennen gelernt. Den von ihnen geplanten Besuch erwartete Liszt als etwas Außergewöhnliches in unserem Weimarer Leben. Bei jeder Gelegenheit wiederholte er, daß Deutschland und Frankreich ihr Wort in der Musik schon

1) Einstweilen unterliegen sie nicht der Veröffentlichung.

gesagt hätten, und daß alles Neue nur aus Rußland kommen könnte; er fand es empörend, daß die Ausländer im musikalischen Leben Rußlands[1]) eine Hauptrolle spielen und sagte zu mir, daß ich, wenn ich in Rußland wirken werde, verpflichtet sei, alles Russische hervorzuheben.

Wie schon vorher erwähnt, war ich auf Kosten der Direktion der Moskauer Abteilung der Musikgesellschaft unter wirklich kaiserlichen Bedingungen ins Ausland geschickt worden. Aber dieses Leben dauerte nicht lange. Der Grund lag darin, daß Erdmannsdörfer wünschte, daß mein erstes Auftreten in Moskau nach meinem Studium bei Liszt, in seinem Benefizkonzert stattfinden sollte. Der Erfolg Erdmannsdörfer's (nach meiner Meinung — unverdient) war für N. Swerew wie eine Beleidigung des Andenkens von Nicolai Rubinstein; Swerew wünschte deswegen nicht, daß sein und N. Rubinstein's Schüler unter der Flagge von Erdmannsdörfer debütierte. N. Swerew sagte der Direktion, daß mein Aufenthalt im Auslande wegen eines Konzertes nicht unterbrochen werden könnte, und schrieb mir, daß ich nicht kommen sollte. Ich teilte es Erdmannsdörfer mit und schob natürlich die Schuld meines Ablehnens auf Swerew. Wie sich aber später herausstellte, war Erdmannsdörfer mit mir sehr böse und erzählte der Direktion, daß ich jeden Tag Champagner trinke, nichts tue und um 5 Uhr morgens schlafen gehe (ich trank keinen Champagner und ging um 10 Uhr abends zu Bett). Eines schönen Tages, im Frühjahr 1884, erhielt ich einen Brief von der Direktion, in dem sie mir mitteilte, daß sie von diesem Tage an die Geldsendungen unterlassen würde. Stellen Sie sich einen Menschen vor, welcher ausgab, so viel er wollte, und seine Ausgaben nur zu notieren brauchte und plötzlich ohne jede Erklärung keine Kopeke bekam. Man schenkt sogar einem Verbrecher Gehör und mich ließ man ohne weiteres ohne Geld im fremden Land — und basta!

Nachdem ich einige Tage voller Sorge verbracht hatte, entschloß ich mich, die offizielle Bitte an die Direktion zu richten — mir dreihundert Rubel zu borgen, da ich etwas unternehmen, mir eine andere Wohnung mieten und überhaupt mein Leben anders einrichten müsse. Darauf bekam ich die reizende Antwort, daß für einen »solchen« Schüler wie ich, die Direktion der Moskauer Abteilung und das Konservatorium keine dreihundert Rubel hätte. Ich weiß nicht, wie ich meinen damaligen Seelenzustand beschreiben soll. Trotzdem die Direktion mir, »einem solchen Schüler«, eine abschlägige Antwort gab, war ich (so viel ich mich erinnere) der einzige aus dem Moskauer Konservatorium hervorgegangene Pianist, welcher während der zwanzigjährigen Existenz desselben überhaupt irgendwelche virtuose Tätigkeit im Auslande ausübte! Ich lief zu Liszt und erzählte ihm alles; er nannte diese Antwort eine Schande und bot mir Geld an, was ich natürlich ablehnte.

Ungeachtet meiner berechtigten Empörung und der Teilnahme, die ich für meine Lage bei Liszt fand — war ich doch arg in der Klemme und mußte einen Ausweg finden. Während ich überlegte, welche Schritte ich tun müßte, merkte ich eines gar nicht schönen Morgens, daß ich nur 50 Pf. in der Tasche hatte. Ich verlor ganz den Kopf, denn die einzige Sache, die ich versetzen konnte, waren die goldenen Hemdknöpfe, die mir Nicolai

---

1) Die sinfonischen Konzerte der Musikgesellschaft in Moskau wurden damals von M. Erdmannsdörfer und in Petersburg von H. Bülow dirigiert.

Rubinstein geschenkt hatte, als ich zum erstenmal öffentlich in dem sinfonischen Konzerte in Moskau im Jahre 1880, an Stelle des plötzlich erkrankten Pianisten Neipert, auftrat. Diese Knöpfe waren meinem Gefühl nach ein Talisman für mich, und ich, der ich zum Aberglauben neigte, wollte mich nicht von ihnen trennen. Es war aber unmöglich, mit 50 Pf. zu bleiben, und ich ging aus, um die Knöpfe zu versetzen. Ich erinnere mich, daß, als ich die Quittung und 18 Mark bekommen hatte, es mir war, als ob man mir ein Stück von meinem Fleische genommen hätte: ich hatte meine Knöpfe nicht mehr! Ich ging niedergeschlagen mit gesenktem Kopf nach Hause. Zu Hause fand ich einen Brief aus Rußland mit sehr unangenehmen Nachrichten. Dieses Zusammentreffen wirkte noch niederdrückender auf mich. Ich war den ganzen Tag außer mir. Mein nervöser Zustand wurde so stark, daß ich mich abends dazu entschloß, zu der Wirtschafterin von Liszt zu gehen. Ich erzählte ihr voller Überzeugung, daß das Fehlen der Knöpfe von N. Rubinstein mir Unglück bringe und bat sie, mir für kurze Zeit 20 Mark zu borgen. Sie lachte sehr über meinen Aberglauben, erfüllte aber meine Bitte. Am nächsten Morgen lief ich fröhlich, um meine Knöpfe einzulösen und kehrte beruhigt nach Hause zurück. Zu Hause fand ich wie am Tage vorher einen Brief, aber mit einer angenehmen Nachricht: man forderte mich gegen eine Entschädigung von 900 Franks für zwei Konzerte nach Belgien auf! Ich muß gestehen, daß das Fehlen der Knöpfe und ihr Besitz im Zusammenhang mit den traurigen und angenehmen Nachrichten — einen großen Eindruck auf mich machte (ich trennte mich nie mehr von diesen Knöpfen) und mich für meine Zukunft beruhigte . . .

Ich entschloß mich, den Versuch zu machen, mich an den Pianofabrikanten J. Blüthner zu wenden, auf dessen Flügel ich schon gespielt hatte. Ich schrieb ihm, daß ich durch die Direktion der Moskauer Abteilung der Russischen Musikgesellschaft in eine überaus schwierige Lage geraten sei und bat ihn, mir 400 Mark zu senden. Nach zwei Tagen bekam ich einen Brief mit 200 Mark und dem Rat sparsam zu sein. Als Antwort auf diesen Brief legte ich diese 200 Mark in ein anderes Kuvert, obgleich ich nur einige Mark in der Tasche hatte, und schickte sie Blüthner zurück. Dazu teilte ich ihm mit, daß, wenn ich um 400 Mark bitte, ich 400 Mark und nicht 200 meinte, und daß sein Rat, sparsam zu sein, unter diesen Umständen bei mir nur ein Lächeln hervorgerufen hätte. Ich muß gestehen, daß dies Verhalten unverschämt und unpraktisch war. Das Resultat aber war brillant: nach zwei Tagen bekam ich wieder einen Brief von ihm, aber diesmal mit 400 Mark.

Ich erzählte Liszt von diesem Briefwechsel, und als er zur ersten Vorstellung der Oper »Barbier von Bagdad« von Cornelius nach Leipzig reiste, dankte er Blüthner persönlich für sein Verhalten mir gegenüber. Ich bin glücklich, hier Gelegenheit zu haben, Blüthner zu erwähnen; ich bin ihm unendlich verpflichtet und dankbar, daß er, nachdem er von dem Verhalten der Direktion erfahren hatte, sich entschloß, mich zu unterstützen, so lange ich nicht auf eigenen Füßen stehen würde. Zwar sprach er keine lauten Worte, gewährte mir keinen unbegrenzten Kredit, sondern als teilnehmender Mensch in dem Glauben, daß etwas aus mir werden könnte, half er mir, dem jungen Anfänger, ohne besondere Verpflichtungen meinerseits. Ich bewahre ihm dafür ein dankbares Andenken.

Die Direktion hatte nichts Besseres zu tun, als dem Korrespondenten der »*Nowoje Wremia*« zu erzählen, daß ich, der von ihnen Geld für das Studium im Auslande erhalten hätte, darauf verzichtet habe in ihrem Konzerte mitzuwirken; der Korrespondent erwähnte das in einem Feuilleton aus Moskau und fügte hinzu, daß es unpassend wäre, das Wort, mit welchem meine Handlungsweise bezeichnet werden müßte, öffentlich zu gebrauchen! Diese Korrespondenz leistete mir im Grunde genommen einen Dienst. Als ich später nach Petersburg kam und Davidoff besuchte, fragte er mich ausführlich nach dem Grunde dieser Korrespondenz; das Ergebnis meiner Erklärung war die Aufforderung, im sinfonischen Konzerte unter Bülow's Leitung mitzuwirken.

Bei dem Namen Bülow denke ich auch an Tausig, den zweiten Lieblingsschüler von Liszt. Wenn Liszt über diese beiden sprach, so strahlte sein ganzes Gesicht, und der Klang seiner Stimme war besonders herzlich; man fühlte, daß er sie stark und tief liebte. Auf dem Schreibtisch Liszt's standen nur zwei Bilder: das der Fürstin Wittgenstein und das Bülow's; von diesen beiden Bildern trennte er sich auch auf seinen Reisen nicht. Liszt nannte Bülow nicht anders als »lieber Hans«. Während meines Aufenthalts bei Liszt kam Bülow nach Weimar (wie es mir scheint, im Sommer 1884), und Liszt war schon drei Tage vor seiner Ankunft aufgeregt und freute sich seinen »lieben Hans« wiederzusehen. Liszt sagte, der ritterliche Adel Bülow's könne das Ideal jedes Künstlers sein. Sein »*Danse macabre*« widmete Liszt Bülow in folgenden Ausdrücken: »Dem hochherzigen Progonen unserer Kunst«. In diesen Worten liegt eine kolossale Achtung vor dem Künstler und Menschen, als ob Liszt mit diesen Worten Bülow zu seiner unerreichbaren Höhe erheben wollte... Liszt liebte Tausig nicht weniger als Bülow. Wenn jemand von uns ein Stück von Tausig brachte, ließ er es sich immer vorspielen und erzählte uns dabei, was für ein wunderbarer Pianist Tausig war. Er sagte, daß es für die Kunst besser sein würde, wenn anstatt Tausig ein dutzend gegenwärtiger Pianisten gestorben wären. Liszt liebte es einen der drolligen Scherze Tausig's zu erzählen:

»Nach dem letzten Konzert eines der musikalischen Feste des ‚Allgemeinen Deutschen Musikvereins' wurde ein Bankett für alle Teilnehmer und für die Ehrengäste arrangiert. Es fiel mir auf, daß Tausig vor dem Schluß des Konzertes verschwand. Als ich zum Bankett kam, merkte ich, daß Tausig sich in aufgeregter Stimmung beiseite hielt. Nachdem alle Gäste Platz genommen hatten, wurde anstatt einer angeregten Unterhaltung eine merkwürdige, unangenehme Stille bemerkbar. Ich verstand zuerst nichts. Den boshaft lächelnden Tausig sehend, rief ich ihm zu und fragte ihn, was geschehen wäre. Er gestand mir, daß er extra früher aus dem Konzert weggegangen wäre, um die Ordnung der Plätze so zu verändern, daß die Personen, die einander unsympathisch waren, nebeneinander sitzen mußten!«.

Im Frühjahr 1886 teilte mir Liszt mit, daß er auf die Bitte seiner Lieblingsschülerin Sophie Menter (zu jener Zeit Professorin am Petersburger Konservatorium) nach Rußland reisen wolle, aber, daß er sich zur Reise nicht entschließen könnte, bis er die eigenhändige Einladung von dem Zaren Alexander III. oder der Zarin Marie Fedorowna erhalten würde. Ich war über diese Bedingung sehr erstaunt. Darauf erzählte mir Liszt:

»Als ich in Rußland konzertierte, wurde ich aufgefordert bei Nikolai I.

zu spielen; während meines Spieles rief der Zar seinen Adjutanten und fing mit ihm über etwas zu sprechen an. Ich hörte auf zu spielen; es entstand eine Stille. Der Zar näherte sich mir und fragte, warum ich zu spielen aufgehört hätte? Ich antwortete: ‚Wenn Euer Majestät sich unterhalten — müssen alle schweigen'. Nicolai I. sah mich einen Augenblick erstaunt an, dann zog er plötzlich die Stirne zusammen und sagte trocken: ‚Hr. Liszt, der Wagen wartet auf Sie'. Ich verbeugte mich schweigend und ging hinaus. Nach einer halben Stunde kam der Polizeimeister zu mir ins Hotel und sagte, daß ich in sechs Stunden Petersburg verlassen müsse, was ich auch tat. Deshalb kann ich nur auf eine persönliche Einladung des Zaren nach Petersburg zurückkehren und muß auf diese Einladung warten«.

In der Tat bekam Liszt den erwarteten eigenhändigen Brief; man lud ihn ein im Winterpalais zu logieren. Liszt bestimmte mich nach seinem eigenen Ausdruck zu seinem »Oberhofmarschall«, ich sollte ihm alle Besucher anmelden und selbst entscheiden, wer zu empfangen sei. Es wurden auch während Liszt's Anwesenheit Konzerte von mir in Petersburg und Moskau geplant, in welchen er sogar versprach, selbst etwas zu spielen. Dabei sagte er: »Das wird doch Ihre Einnahmen etwas vergrößern, und folglich werden sich Ihre Finanzen trotz der Moskauer Musikgesellschaft verbessern.«

Dies alles sollte sich nicht erfüllen. Im Juni fuhr Liszt zum Besuch seines Freundes, des Malers Munkácsi, nach Paris und kehrte sehr krank nach Weimar zurück. Bald nach seiner Ankunft sollte er zu den Wagner-Festspielen nach Bayreuth fahren. Ich kam einige Stunden vor seiner Abreise zu ihm, um mich von ihm zu verabschieden. Er lag auf dem Sofa und hatte etwas Fieber. Sein Aussehen war fast gesund, aber sein Gesichtsausdruck war nicht von dieser Welt. Es war gegen sechs Uhr abends; die Sonne ging unter. Ein Halbdunkel herrschte in seinem Zimmer, und wir fingen zu plaudern an. Ich redete ihm zu, nicht nach Bayreuth zu fahren; er sagte, daß er fahren müsse, daß es Momente gebe, in welchen man nicht absagen könne, daß die Absage seiner Reise, besonders weil sie Bayreuth galt, einen unangenehmen Eindruck machen würde. Wie immer vor einer Trennung entstanden Pausen in der Unterhaltung . . .

Plötzlich sagte er:

»Ja, Silotissimus, ich verstehe alles, was Sie für mich getan haben. Ich bin Ihnen unendlich dankbar für alles. Wenn ich sterbe, so wissen Sie, daß ich alles verstanden, alles gefühlt habe; ich danke Ihnen für dies alles und werde es Ihnen nie vergessen.« Diese Worte machten einen niederschmetternden Eindruck auf mich; Tränen erstickten meine Stimme, ich konnte nur flüsternd bitten: »Es ist genug, Meister, von welcher Dankbarkeit mir gegenüber, von welchen Taten meinerseits sprechen Sie. . .« Und er winkte mit der Hand: »Nein, nein, ich weiß, was ich sage! Ich wiederhole es Ihnen nochmals: vergessen Sie es nicht, und seien Sie überzeugt, daß ich alles verstanden habe und es nie vergessen werde.«

Denselben Abend reiste Liszt nach Bayreuth. Ich versprach ihm, ihn zu besuchen, und als ich die Nachricht bekam, daß seine Erkältung nicht besser wäre, fuhr ich zu ihm und blieb den ganzen Tag bei ihm. Er saß krank im Lehnstuhl und freute sich mich zu sehen, als ob ich ein Verwandter wäre. Er wohnte im kleinen Häuschen gegenüber der linken Front der

Wagner'schen Villa. Am Abend reiste ich ab und versprach in einer Woche wieder zu kommen.

Ich kam auch in einer Woche, aber ... Liszt traf ich nicht mehr unter den Lebenden. Als ich frühmorgens die Depesche erhielt, die seinen Tod meldete, fuhr ich eine halbe Stunde später nach Bayreuth, wo ich gegen zehn Uhr abends ankam. Es ist mir unmöglich, zu beschreiben, was ich fühlte, als ich an Wagner's Hause vorbei kam und in die Querstraße, in der Liszt gewohnt hatte, einbog. Es dämmerte. Plötzlich hörte ich das jämmerliche Heulen eines Hundes. Es zeigte sich, daß es der Hund Wagner's war, der sich bei der Beerdigung Wagner's an sein Grab gelegt und seither weder gebellt, noch sich von seinem Platz fortgerührt hatte, dieser Hund hatte plötzlich in dem Augenblicke, in dem Liszt starb, zu heulen angefangen! Als ich dieses Heulen hörte, zitterte alles in mir ... Ich erinnere mich nicht mehr, wie ich zu dem Hause kam, ins Zimmer trat und ihn tot sah ... Die anderen Schüler von Liszt waren schon da, und wir entschlossen uns, bei seinem entseelten Körper die Ehrenwache zu halten.

In drei Tagen fand die Beerdigung statt. Am Vorabend der Beerdigung teilte mir Fr. Cosima's Schwiegersohn mit, daß seine Schwiegermutter schon die Reihenfolge bestimmt habe, in der man nach dem Sarge gehen sollte: erst sie mit den Kindern, dann die Künstler des Bayreuther Theaters, und dann wir, seine Schüler. Ich sagte ihm, daß er Cosima Wagner ausrichten möge, sie könnte Anordnungen treffen, soviel es ihr beliebte, aber ich und meine Kollegen — wir würden neben dem Sarg gehen, weil wir Liszt seelisch näher standen, als alle Einwohner von Bayreuth. Der Schwiegersohn erwiderte, daß die Bestimmungen schon getroffen wären. Darauf sagte ich, daß ich meine Absicht nicht ändern werde, und wenn es Cosima Wagner nicht gefalle, so möge sie die Polizei beauftragen, uns zu der Beerdigung überhaupt nicht zuzulassen. Augenscheinlich hatte ich es sehr eindringlich gesagt, denn alles war so, wie ich wollte, d. h. wir gingen die ganze Zeit neben dem Sarge. Dieser Versuch — wenn auch selbstverständlich ohne jede Nebenabsicht — uns auf den dritten Platz vom Sarge zu stellen, hatte uns gekränkt. Als Fr. Wagner uns Schülern Plätze für die zwei folgenden »Tristan«-Vorstellungen schickte, veranstalteten wir mit unserem jugendlichen Temperament eine kleine »Demonstration«: wir gaben unsere Billetts nicht weiter, gingen selbst nicht zur Vorstellung, aber während der Pause mischten wir uns demonstrativ unter das Publikum. Das war vielleicht dumm, aber wenigstens jung und aufrichtig.

Nach Liszt's Tode zerstreuten wir uns nach allen Richtungen. Aber der Zauber dieser ungewöhnlichen Persönlichkeit wirkt auch aus der anderen Welt auf uns. A. Friedheim, welcher 15 Jahre lang mich weder gesehen, noch mir eine Zeile geschrieben hatte, schickte mir im sechszehnten Jahre unserer Trennung eine Karte, die mit den Worten anfing: »Unser ‚Alter' und unsere Freundschaft lebe hoch!« Als ich mit F. Mottl nach 25 Jahren wieder zusammentraf, mußten wir gestehen, daß es uns während unserer Unterhaltung immer schien, als ob der »Alte« zwischen uns stehe, und daß wir während dieser 25 Jahre uns immer an unseren »Alten« erinnert und uns gefragt hatten, was er sagen und wie er handeln würde. Dieser Einfluß, diese Gegenwart Liszt's zeigt sich auch in musikalischer Beziehung, d. h. wir »nähern« uns der Musik ähnlich wie unser Liszt.

Wahrscheinlich werden auch unsere letzten freundlichen Erinnerungen vor dem Tode Liszt gelten. Erst jetzt, an unserem Lebensabend, begreifen wir, wen wir gesehen haben, wer unser gewesen ist, wer unser Leben lang unser Leitstern war und bleiben wird. Ich beneide mich selbst, daß ich Zeuge einer solchen Epoche gewesen bin und werde bis zu meinem letzten Atemzug dem Schicksal dafür danken, daß es mir das Glück gegeben hat, einen so großen Menschen zu sehen, zu kennen und zu hören . . .

A. Siloti.

Richard Wagner à Paris (1860-1861)

D'après les «Revues de fin d'année».

«Musique de l'avenir!» Nous avons quelque peine aujourd'hui à nous faire une idée exacte de ce que représentait, il y a un demi-siècle, cette expression burlesque, qui synthétisait, pour les esprits simplistes, l'art révolutionnaire wagnérien. «Musique de l'avenir!», cette formule inventée perfidement par le professeur Bischoff, de Cologne, après une lecture du manifeste artistique que Wagner avait publié sous le titre tout différent de: l'Œuvre d'art de l'avenir, servait à qualifier tout ce qui dépassait la conception du gros public des grands et petits théâtres à musique de Paris, — qu'il s'agît de Wagner, de Schumann, de Berlioz, de Liszt, de Gounod même, dont le Faust venait d'apparaître au Lyrique de Carvalho.

«Musique de l'avenir», tout ce qui n'était pas Meyerbeer, Auber, Halévy, Rossini, Donizetti, — ou Offenbach! L'étiquette servait journellement à caractériser les œuvres les plus diverses et les plus éloignées du style wagnérien.

Par deux fois, après ses concerts de 1860, dans sa fameuse réponse à Berlioz, puis dans la préface, devenue classique des Quatre poèmes d'opéras, Wagner avait eu beau en désavouer la paternité, l'expression du professeur Bischoff resta, et, voici peu d'années encore, on la fit resservir avec quelque succès.

Ce ne furent pas seulement les journaux qui la popularisèrent, mais encore les scènes secondaires, dans les vaudevilles ou les «revues» de fin d'année, — ce journal en action reflètant si fidèlement parfois l'opinion et les mœurs contemporaines. Ces revues, où la politique était sévèrement prohibée, sous Napoléon III, sont, à toutes les époques, comme une critique parlée, plus libre souvent et plus vraie, au point de vue du public, que le feuilleton imprimé. En 1860 et 1861, Wagner, avec la «musique de l'avenir», y trouve place tout naturellement entre des couplets sur la pluie et le beau temps (la pluie surtout, qui avait sévi tout l'été de 1860), les bains de mer ou de Seine, l'ouverture du Jardin zoologique, les embellissements de Paris, les concerts Musard, et l'inévitable scène en jargon alsacien, ou pseudo-chinois, ou britannique.

Une petite incursion dans ce domaine deux fois théâtral ne paraîtra peut-être pas dépourvue de pittoresque, au moment où le monde musical célèbre le centenaire du «musicien de l'avenir», qui est devenu, pour quelques-uns, le musicien du passé. Aussi bien, cette source de renseignements que sont les revues théâtrales n'avait-elle pas encore été consultée par les biographes de Wagner.

* * *

La première en date de ces pièces est le Carnaval des Revues, «revue de carnaval en deux actes, neuf tableaux et un prologue», d'Eugène Grangé, Philippe Gilles et Offenbach, jouée le 10 février 1860 (trois semaines à peine après le dernier concert de Wagner à Ventadour), aux Bouffes-Parisiens d'Offenbach. Le sixième tableau, celui des théâtres lyriques, se passe aux Champs-Elysées, «côté de la musique». Grétry, Gluck, Mozart et Weber, que Carvalho venait de ressusciter à sa façon, s'entretiennent de leurs petites affaires terrestres, qui ne vont pas trop mal. Richard-Cœur-de-Lion, Robin des Bois, Obéron, Figaro, Iphigénie, Euryanthe, tiennent si souvent l'affiche qu'un jeune musicien, fourvoyé parmi les immortels, finit par dire: «Et moi, je me jouerai dans les entr'actes!» C'est ensuite une scène avec Meyerbeer, que les quatre vieux maîtres finissent par célébrer en chœur sur un air des Huguenots:

«En Meyerbeer j'ai confiance!...» Enfin, le Compositeur de l'avenir entre avec fureur: «Me voilà! me voilà! hurle-t-il... Je suis le compositeur de l'avenir!... Plus de notes, plus d'harmonie, plus de diapason! plus de gamme! plus de bémols! plus de dièzes! plus de bécarres! plus de forté! plus de pianos!

— Plus de musique alors? interroge Gluck.

— Si! mais une musique étrange, inouïe, indéfinisible, indescriptible!

— Pourriez-vous, demande Grétry, nous faire entendre un morceau de votre composition?

— J'en ai toujours sur moi. (Il tire une partition de sa poche, s'approche du chef d'orchestre et le salue.) Auriez-vous l'obligeance de distribuer ceci à vos musiciens?... Vous y êtes?... très-bien!... commençons!... C'est la Marche des Fiançailles. Ecoutez et admirez!... La demande en mariage... Départ pour la mairie... Adieux de la mère... A cheval messieurs!... à cheval!...»

L'orchestre pendant ce temps exécute une symphonie baroque, sous la conduite du compositeur de l'avenir.

«Ah, çà! mais, on dirait l'enterrement de Bastien... c'est l'air des Bottes de Bastien!...»

Mozart, Gluck, Weber s'exclament: «Ah! le monstre!... Ah! le gueux!... Ah! le brigand!»

La symphonie s'achève. Le compositeur, «au comble de l'émotion et de l'enthousiasme», tombe par dessus le trou du souffleur dans les bras du chef d'orchestre, qu'il embrasse:

«Je vais maintenant vous chanter quelque chose, la Tyrolienne de l'Avenir!»

Il chante une tyrolienne. Les quatre compositeurs l'accompagnent en imitant les accents du canard. Puis, la tyrolienne finie, ils tombent sur le compositeur de l'Avenir à coups de poing et le chassent.

«Chassez-moi!... injuriez-moi!... je n'en suis pas moins le compositeur de l'avenir!» s'écrie le musicien, tandisque le rideau tombe.

Dans Il pleut! il pleut! Bergère, trois actes et vingt tableaux, représenté aux Folies Dramatiques, le 22 décembre 1860, Henri Thiéry menait ses spectateurs aux bains de mer de Dieppe. A la fin du premier acte, dans le laboratoire de chimie de Serinard, où se termine l'acte des théâtres, fait irruption Croquembouche, costumé en Richard Vattuter, suivi de ses camarades. Gil Blas, du Théâtre Lyrique, Garat, de Déjazet, occupent déjà la scène. Garat présante Richard, dont le charabia épouvante Serinard:

«Un musicien de l'Allemagne.

— Il a inventé une musique nouvelle? interroge Serinard. Il ferait bien de me la fait connaître que l'année prochaine.

— Oui, monsieur, dit Richard (avec un accent allemand!), puis il chante, sur l'air de Mirlitonnette:

Musicien de talent,
Mais têtu comme Allemand,
J'ai conçu le projet charment
De tout changer entièrement, etc. ...
J' abolis toute mélodie;
C'est ganache et c'est rococo;
Je détruis encor l'harmonie
Par mon système nouveau
Je supprime, dans ma musique,
L'accord, les accompagnements;
Je supprime enfin, chose unique,
Et l'orchestre et les instruments,
Ah! vraiment, c'est charmant! etc.

«Je vais vous montrer cela,» ajoute-t-il. On va chercher à la cuisine des verres, des casserolles, des chaudrons; chacun des personnages en prend un, et Richard dirige une Symphonie burlesque (musique de Camille Michel, ajoute le livret):

«Accordez vos instruments, commande-t-il... piano! allegro! au galop! le mords aux dents! ... tapez! tapez! tapez fort! hurra! la tête, les bras, les pieds! ... encore! ... toujours! Ah! c'est beau! j'ai envie de mordre quelqu'un ou quelque chose! ...»

On sort, aux sons de cette marche triomphale, pour aller voir, sur la plage, la grand marée prédite par le savant Serinard.

C'est ainsi que se créait, après les concerts du Théâtre-Italien, et à la veille de Tannhäuser, la légende wagnérienne. Et pourtant, aujourd'hui, le programme de ces «concerts de l'avenir» nous semblerait bien innocent: Wagner y avait dirigé l'ouverture et la marche de fiançailles de Lohengrin, la marche de Tannhäuser, l'ouverture du Vaisseau-fantôme, l'ouverture de Tristan, etc.

* * *

Cette manifestation ne pouvait d'ailleurs offrir, pour le grand public, qui n'admettait guère, alors, la musique hors du théâtre, autant d'intérêt que les trois inoubliables soirées de Tannhäuser, en mars 1861. Vaudevillistes et revuistes avaient eu le temps, au cours des légendaires 164 répétitions dont les entretenaient les journaux, de lire la préface des Quatre Poèmes d'opéra, ou le livret, voire la partition déjà publiés. Aussi, l'émotion des trois soirées n'était pas encore calmée que déjà revues et parodies s'emparaient de l'événement. Clairville arriva bon premier: avec Dumanoir, au Gymnase, il donnait les Trembleurs, le 23 mars; le 30, à Déjazet, il faisait jouer sous son nom Panne-aux-Airs, et le 6 avril, avec Delacour (Alphonse Lartigue) et Lambert Thibout, Ya-mein-Herr aux Variétés. Le fécond vaudevilliste abusait vraiment.

Les Trembleurs ou le Printemps qui s'avance, scènes de la vie bourgeoise», en un acte unique, avaient pour protagoniste Geoffroy, dans le rôle de M. Bruneau, rentier; à la scène VIII, Chambertin, le cocher de M. Bruneau, venait annoncer à son maître son intention de le quitter pour aller en Russie. Le mot de Russie amène les deux hommes à parler, très vaguement politique étrangère.

«Et Tannhauser, monsieur! dit tout à coup Chambertin. — Comment? Tannhauser? — La Confédération germanique pourrait bien ... insinue Chambertin finement. — Quoi? ...»

Et Chambertin de chanter, sur l'air: Oui, c'est là son nom désormais:

Aux habitants de l'autre bord du Rhin,
Le pâtre plaît sur la montagne ...
Le grand récit du pélerin
Fait le bonheur de l'Allemagne ..
Et nous n'avons pas compris çà! ...
Qu'en pensera la Germanie? ...
Monsieur, un pareil opéra
Suffit pour troubler l'harmonie.

— De sorte, conclut M. Bruneau, que décidément je ferai bien de ... — Moi, monsieur, interrompt Chambertin, j'ai pris le parti. .. — Ah? — Aussitôt après la représentation, j'ai vendu mes trois obligations de Cordoue-Séville. — Tu as vendu tes Cordoue-Séville? ... Les trois? — A perte ... mais j'ai vendu. — C'est un trait de lumière,» conclut le bourgeois «trembleur.»

L'allusion était rapide et suffisante, et la conclusion imprévue. Clairville s'était réservé d'insister dans Panne-aux-Airs. Cette «parodie musicale en deux actes et six tableaux», musique de Barbier, rappelle un peu par son intrigue la comédie de Saint-Evremond, les Opéra, dont la scène est également en province. M. Burck, féru du nouveau compositeur, «roucoule du matin au soir son opéra allemand». Sa fille Estelle aime Alcindor, pauvre compositeur du présent. Que faire? «Le grand compositeur que l'on attend à Paris» va passer par cette ville. Alcindor se fera prendre pour lui par le crédule M. Burck. Il arrive bientôt, dans un «costume de l'avenir», et chante sur l'air de la Petite Poste de Paris:

J'ai le chapeau de l'avenir,
Le paletot de l'avenir,
Même un gilet de l'avenir,
Une montre de l'avenir,
Un pantalon de l'avenir,
Et des bottes de l'avenir.

«Mais, les demoiselles ... ajoute-t-il, sur l'air du Piège:

Je les aime dans le présent.» etc.

En neuf couplets, le pseudo-compositeur allemand expose ses théories (selon Clairville), sur l'air, très en vogue alors: Ne raillez pas la garde citoyenne:

.... Pour être illustre, il faut savoir attendre;
Car l'avenir appartient aux puissants.
Ceux qui, demain, n'auront pu me comprendre,
Me comprendront, j'espère, en mil neuf cent.

.... Dois-je verser un torrent d'harmoeie
Qui, dans un jour, peut tarir au soleil?

Non, bien plus loin, je porte ma bannière,
Et je prétends, satisfait de mon sort,
De mon vivant, méconnu sur la terre,
Etre immortel lorsque je serai mort.

Car je méprise un siècle que je raille,
Et qui sera fini dans quarante ans.
Non, ce n'est pas pour lui que je travaille,
A l'avenir je consacre mon temps.

Clairville, évidemment, ne se croyait pas si bon prophète. Le parodie commence alors, des principales scènes de Tannhäuser: le Venusberg, la vallée de la Wartbourg, avec le pâtre, le concours, et, pour finir, la chasse du landgrave.

M. Burck a partagé les rôles à toute sa famille et à ses domestiques. A la fin, une scène burlesque le met aux prises avec Alcindor; celui-ci est découvert: mêlée générale, sur la scène et dans l'orchestre. Alcindor obtient d'ailleurs presque immédiatement son pardon. Le vrai compositeur allemand est annoncé: il vient d'entrer en ville; il a consenti à passer une seconde trois quarts chez M. Burck. Alcindor ira le chercher et recevra la main d'Estelle.

Ya-mein-Herr, «cacophonie de l'avenir, en trois actes sans entr'actes, mêlée de chants, de harpes et de chiens savants», avec airs nouveaux de Victor Chéri, annonçait par son titre seul un spectacle plus grandiose que celui de Déjazet. Après une ouverture de V. Chéri, interrompue par le régisseur, la pièce commençait. Les auteurs avaient suivi à peu près exactement le livret de l'opéra, transformant Tannhäuser en chanteur des rues, Vénus en une lorette qui veut le retenir, après qu'il a chanté sur un air de Laurent de Rillé, «en s'accompagnant de son n'harpe». La salle de la Wartbourg était devenue un champ de foire; sur l'une des baraques, on voyait une peinture représentant, en costume de maître d'armes, Bêbête l'invincible. Carther, Tristenflute, Trois-Grammes prétendent à la main de Bêbête, lorsque Ya-mein-Herr arrive et se fait reconnaître d'eux, ses anciens camarades forains. Note-grave, père de Bêbête, annonce le concours (l'orchestre joue la marche de Tannhäuser). Vénus survient. C'est elle qui tire les noms de l'urne. Le concours commence. Trois-Gramme chante:

L'amour, l'amour, pour une âme naïve,
C'est une fleur comme la sensitive,

sur l'air: Du nid charmant caché sous la feuillée. Carther lui succède, célébrant l'amour du ménage, sur l'air: Laissez les enfants à leur mère. Puis, Ya-mein-Herr prend son n'harpe, Vénus pince de la guitare. Sur un air nouveau de Victor Chéri, ils célèbrent les «Bohémiens de l'amour». Désordre, rideau. Au troisième tableau, le régisseur reparaît, annonçant un défilé de chiens «en costumes de chiens, de saltimbanques, avec une harpe en bandoulière»; ils défilent sur la marche célèbre. Puis un changement de décor amène une forêt. Le parodie devient un peu plus musicale. Tandisque Vénus se désole, huit pélerins surviennent, chantant sur la marche de la Caravane du Désert de Félicien David. Vénus demande à chacun son nom. Entrouvrant leurs robes, elle lit leur nom sur leur poitrine, tandisque la musique continue:

«— Robert le Diable! le Prophète! le Comte Ory! le Juif Eléazar! Guillaume Tell! Moïse! Raoul des Huguenots! le Trouvère!

O rage! ô délire! ô transport!
Ils vivent tous . . . et Ya-mein-Herr est mort!
    Ya-mein-Herr, ô mon roi,
    L'univers m'abandonne
    Sur la terre il n'est que moi
    Qui sois fidèle à tes trombones.»

Mais bientôt, Ya-mein-Herr arrive de l'Opéra. Bêbête le suit . . . Le régisseur hâte le dénouement. «On apporte une multitude de harpes; chaque personnage en prend une et le vaudeville général commence, sur l'air de la Ronde du Sultan Mustapha, de Mangeant.

Ya-mein-Herr chante ce couplet:

La Harpe fut un écrivain
Critiquant tout avec dédain.

S'il voyait tout's nos harp' en rang
Dieu! que La Harp' serait content.

Et Vénus, la dernière, s'adressant au public:

Nous plaisantons Tannhauser...
Pardonnez-nous de tant oser.
Longtemps on méconnut Weber,
Et Beethoven et Mayerbeer.
En attendant que Tanhauser,
En France, ait un succès d'enfer,
Messieurs, nous vous prions d'en fair'
Un tout petit à Ya-mein-Herr.

Aux Délassements-comiques, Alexandre Flan et Ernest Blum donnaient, à la même époque, les Photographies comiques, en vingt tableaux. Le quatrième représentait un camp, où les vivandières des différentes nations chantaient et se chamaillaient. Frédérique, vivandière de la landwehr prussienne y chantait, sur un rythme d'allemande de Vladimir:

Nix! nix! chez les Français pas un chanteur n'y a:
Nix! nix! les schmidt, les schwartz sont les seuls, vrais, ya! ya!.

«— Cà vient du Tannhauser, un opéra que l'on a essayé de représenter à Paris, seulement çà manque un peu de choucroute,» expliquaient les Délassements. Et l'allusion passait presque inaperçue.

Les mêmes auteurs, au même théâtre, donnaient, le 21 décembre, le Plat du jour, en trois actes et vingt tableaux. Là encore ils glissaient, un mot sur l'opéra tombé de Wagner, levant le théâtre des Marionnettes, aux Tuileries. Le musicien Janot, un violon à la main jouait de la musique composée par lui. «Je vous recommande le motif de la fin, disait-il. — Ah! que c'est joli, ajoutait un spectateur. Est-ce suave! On dirait une casserole qui dit des mots d'amour à une poële à frire. — Çà doit être tiré du Tannhauser», répartait un autre, Jocrisse.

Saint-Agnan Choler, dans sa revue Coucou, ah! la voilà! jouée le 1er janvier 1862, au théâtre du Luxembourg, consacrait au contraire toute une scène, à la musique de l'avenir. L'Avenir, entrant vivement, cherche une place pour sa musique.

«Ma musique est la vraie musique, la musique qui se sert de tout pour tout faire, qui met toute la nature en réquisition.

De sa puissance imitative
Elle a, tirant des effets curieux,
Fait tousser la locomotive,
Mugir l'océan furieux.
Ella a fait retentir la guerre.
Elle a fait aboyer les chiens;
Elle a fait gronder le tonnerre.

— Et fait siffler les Parisiens,

interrompt Barigoule. L'Avenir, sans se déconcerter, reprend qu'il aura sa revanche, quand il se sera fait bâtir une salle à son idée. Si seulement on voulait lui prêter la plaine des Vertus pour construire son Opéra. Il aura un orchestre de douze mille musiciens, qu'il décrit dans des couplets sur l'air de M. Certain. La charge est assez grosse, et les couplets qu'elle inspire à l'auteur ne sont pas des plus spirituels.

La revue de l'année 1861, les Tourniquets, de Lemercier de Neuville,

par laquelle nous terminerons cette revue des revues, était d'un tour beaucoup plus fin. N'avait-elle pas été publiée (le 15 décembre), dans les colonnes du Figaro? Au troisième acte, au dîner du Figaro, au grand hôtel du Louvre, paraissaient Réty, directeur du Théâtre-Lyrique, Albéric Second, Cogniard, etc.

«C'est sur l'Opéra que vous devriez tomber, conseillait Réty à Albéric.

— O mon Dieu! je ne l'épargnerai pas plus qu'un autre.» Et il chantait sur l'air du Docteur Izambard:

Vous connaissez le Tannhauser,
ser, ser, ser, etc.
L'opéra de Richard Wagner?
ner, ner, ner, etc.
Ce Tannhauser était tannant,
Tchinn na na poum, na na poum, poum, poum.
Mais il n'était pas étonnant
Ah! ah! ah! ah!

A quoi Réty répondait: »Vous respecterez au moins Gluck, si vous abîmez Wagner.» (On venait de reprendre Orphée avec Mme. Viardot.) Mais Alberic Second, qui n'aimait pas plus Wagner que Gluck apparemment, était, croyons-nous, l'interprète des amateurs de son temps, lorsqu'il répliquait: «Heureusement que les ballets sont venus compenser tout cela,» et ce fut, en effet, le ballet qui triompha de Tannhäuser.

Paris. **J.-G. Prod'homme.**

Die Bedeutung der keltischen Barden für die Entwicklungsgeschichte der Tonkunst[1]).

Über dieses Thema hielt Dr. Victor Lederer zwei Vorträge in der Prager Ortsgruppe der IMG., wobei er einige der Forschungsergebnisse, die im II. Bande seines Werkes »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst« zur Veröffentlichung kommen werden, kurz skizzierte. Hat schon der erste Band des genannten Werkes ebenso begeisterte Anhänger wie hartnäckige Gegner gefunden[2]), so dürfte der II. Band noch schärfere Meinungsverschiedenheiten wecken. Seine Behauptung, daß nur auf dieser Basis ein Fortschreiten der Musikforschung von bloß technischem Problemisieren zu wirklich geistigen und historisch gesicherten Resultaten möglich sei, hat jedenfalls etwas für sich, die historischen Beweise, mit welchen Lederer gegen die »Fundort-Theorien« zu Felde zog, durch welche bald in den Niederlanden, bald in Nordfrankreich, bald in Florenz — je nachdem, wo eben irgend ein neues Manuskript entdeckt werde — die »Wiege« der polyphonen Musik aufgestellt werden soll, waren schlechterdings überzeugend. L.'s Methode ist überhaupt durch eine höchst persönliche, kulturpsychologische Note charakterisiert, und es ist sehr wohl möglich, daß er gerade deswegen in die Lage kommt, Dinge aufzudecken, welche die bisherige Forschung — nicht nur die musikwissenschaftliche — seitab hat liegen lassen.

Lederer sieht den hauptsächlichsten Fehler der gesamten Mittelaltersforschung in dem Umstande, daß das Fundament, auf welchem der Bau ruht, nicht untersucht werde. Dieses ungeprüft übernommene Fundament nämlich sei die Arbeit kirchlicher, und zwar katholischer Forscher, welche gewiß hochverdient und — wie z. B. Mabillon oder Fürstabt Gerbert — Männer von ganz enormem Wissen gewesen

1) Dieser ausführliche, nicht unter Verantwortung der Redaktion stehende Bericht über zwei Sitzungen der Prager Ortsgruppe dürfte immerhin willkommen sein. D. R.

2) Vergleiche Jahrgang 1906/1907, Zeitschr. u. Sammelbde.

seien, von denen aber niemand hätte erwarten sollen, daß sie die Werke studieren würden, die auf dem Index der römischen Kirche stehen oder das Wirken der Ketzer, insbesondere derjenigen des früheren Mittelalters, zum Gegenstande haben. Gerade die Arbeit der Ketzer aber sei die Kulturarbeit gewesen und es sei kein Zufall, sondern ein Beispiel für tausend, daß die »divisio naturae« des Johannes Scotus Erigena, der wir die ältesten bisher bekannt gewordenen Nachrichten über die Mehrstimmigkeit in der Musik verdanken, von Rom nahezu ein halbes Jahrtausend lang immer wieder von neuem verfolgt, verdammt und verbrannt worden sei, so daß ihre Erhaltung dem römischen Index zum Trotz als wahres Wunder gepriesen werden müsse.

Ein zweiter, nicht geringerer Übelstand aber sei die Unerfahrenheit vieler Musikforscher in allen jenen Dingen, welche über ihren Wissenskreis hinausgehen. Was man z. B. über die Barden auch noch in den neuesten Musikgeschichtswerken liest, bedeute gegenüber dem tatsächlichen Stande der keltischen Forschung eine mindestens halbhundertjährige Rückständigkeit. Vor allem sei die großartige Renaissance des keltischen Bardentums vom 9.—14. Jahrhundert unseren Musikgelehrten ein terra incognita, obwohl die übereinstimmenden Berichte nicht nur der heimischen, sondern auch der gegnerischen Schriftsteller jener Zeit, die britannischen Kelten nicht nur nicht für »seit dem 9. Jahrhundert kulturell absinkend«, sondern direkt für das zivilisierteste und geistvollste Volk des ganzen Mittelalters, ja in musikalischen Dingen geradezu für das größte Weltwunder erklären. Die von Lederer verlesenen Proben aus lateinischen sowohl als aus keltischen Schriftstellern waren wirklich geradezu verblüffend. Ja, wenn das walisische »Repertorium des Saitenspiels« aus dem Jahre 1100 im ganzen das hält, was man nach den ersten Zeilen, die L. verlas, erwarten konnte, dann dürfte dieses Monument, dem wir nichts Gleichzeitiges an die Seite stellen können, der Musikforschung längst ersehnte, aber kaum noch erwartete Aufschlüsse bringen.

Lederer geht aber jetzt noch viel weiter: Nicht nur die instrumentale Kunst, sowie die Erfindung und erste Pflege der Polyphonie schreibt er den Barden zu, auch den sogenannten gregorianischen Kirchengesang nimmt er als deren Werk in Anspruch. Die Beweiskette, die diesem Zwecke dient, muß natürlich im Detail untersucht werden. Doch kann schon nach dem Vortrag gesagt werden, daß sie Überzeugungskraft hat. Schon die zwei Tatsachen, daß das britannische Christentum und mit ihm der britannische liturgische Gesang zur Zeit des heiligen Gregor bereits auf eine vierhundertjährige Entwicklung zurücksahen, sowie daß Gregor diesen britischen Gesang kannte, bevor er St. Augustinus zu den Angelsachsen sandte, eröffnen ganz ungeahnte Perspektiven. Für dieses jahrhundertelang dem römischen oppositionelle britisch-skotische Christentum legte sich L. überhaupt nicht nur mit Eifer, sondern auch mit großer Quellenkenntnis ins Zeug, und es scheint wirklich, daß er mit dem Hinweis auf diese entweder unbekannten oder unbeachteten Tatsachen ganz neue Wege der Forschung gefunden hat. Was er über das Ketzertum des Pelagianus (im 4. Jahrhundert), der ein keltischer Barde namens Morgan war, zu sagen hatte, war nicht minder bedeutungsvoll, da — nach L. — das ganze Leben der Kelten zur Zeit Arthurs († 537) nur aus der Protegierung des Pelagianismus durch die Barden verständlich sei. Gerade in dieser uralten römisch-britischen Rivalität aber liege der Keim der Feindschaft zwischen dem römischen Papocäsarismus und dem bardisch-christlichen Romantizismus, zugleich aber der Keim der Feindschaft zwischen der römischen Kirche und den Erben der Barden: dem enormen Jongleur- und Spielmannsheer des Mittelalters, welches aus dem keltischen Britannien gekommen sei und über die kontinentale Vorwacht des Keltentums Britanniens: die — ebenso wie Wales von Kymren bewohnte — Bretagne sich auf den Kontinent ergießend in gleicher Weise Dichtung und Musik, und zwar polyphone Musik verbreitet habe.

Der zweite Vortrag L.'s über vorgenanntes Thema beschäftigte sich mit den »fahrenden Barden«, jenen »von einem geradezu wunderbaren Wandertrieb beseelten Aposteln der Gralskultur«, die uns bald in diesem, bald in jenem Gewande,

zuerst als Krieger, dann als Mönche und schließlich als Spielleute, überall säend, nirgends erntend in der Kulturgeschichte begegnen, »die Antwort auf die Frage: Woher der Fahrt? bisher verweigert haben und doch in ihrer kulturellen Zusammengehörigkeit ebenso durch ihre eine »sacra voluptas« bildende musikalische Kunst wie durch ihre von musikalischer Metaphysik genährte Weltauffassung erkennbar sind — die wir gewöhnlich Romantik nennen, obwohl es de facto eine keltische Britannik sei. — Diese »fahrenden Barden« sind nach L.'s Forschungen die eigentlichen Kulturgründer des Mittelalters. Eine andere Kultur als die von ihnen gepflanzte bardisch-keltische habe das Mittelalter überhaupt nicht besessen. Denn was von der klassischen Kultur gerettet worden sei, hätten die Kelten des Nordwestens konserviert, deren Gelehrte zu einer Zeit, wo die südlichen Länder in vollkommene Barbarei versunken gewesen seien, Latein und Griechisch wie ihre Muttersprachen gesprochen hätten. Der Fall des Bilderstreites, in dem der Bischof Claudius die ganze Versammlung der italienischen Geistlichkeit eine »congregatio asinorum« nennen durfte und man schließlich, um als Opponenten einen wissenschaftlich gebildeten Menschen zu haben, den Iren Dungal nach Italien berufen mußte, sei typisch. Alle Kunst des Mittelalters vollends, Poesie ebenso wie Musik, Malerei ebenso wie Metallurgie, entspringe der keltisch-bardischen Wurzel; die Ausstrahlungen der keltisch-bardischen Kultur aber seien den »fahrenden Barden« zu verdanken.

Die drei Haupterscheinungsarten dieser »fahrenden Barden« des Mittelalters charakterisiert der gelehrte Forscher durch die Worte: 1. Volkswanderung, 2. Mönchswanderung, 3. Spielmannswanderung.

Die Volkswanderung der Britannier auf den Kontinent falle in die Zeit 383 bis 387 n. Chr. Mit Maxim Wledig, einem kymrischen Barden, der unter dem Namen Clemens Maximus zum römischen Kaiser erhoben worden sei, kamen ihrer 60 000 auf den Kontinent und seien nicht wieder nach Britannien zurückgekehrt. Deshalb sei ihr Land eine Beute der Sachsen geworden. Das Werk dieser Barden sei die Bardisierung der lateinischen Poesie, d. h. die Umwandlung der quantitierenden Sprache in eine qualitierende, der Silbenmessung in eine Akzentwägung, gleichzeitig aber auch die Einführung des Reimes usw. usw. Die ersten Proben dieses »neuen, mit bardischem Geiste erfüllten Lateins« seien unter dem Namen des Bischofs Ambrosius auf uns gekommen und stammten aus dem Jahre 387, jenem Jahre, da Clemens Maximus mit seinem ganzen Heere und dessen Barden bei Ambrosius in Mailand zu Gaste weilte.

Bekannter als diese ganz und gar vergessene Völkerwelle sei die Mönchswanderung, durch welche die Christianierung Europas vollzogen worden sei. Die Bedeutung dieser »Schotten«, wie der mittelalterliche Name für sämtliche Kelten lautete, sei ja bekannt, aber noch nicht im entferntesten gewürdigt. Auch habe man kaum eine Vorstellung davon, daß diese »Fahrenden« de facto nur »Barden in der Kutte« seien. Die Andeutungen, die L. in dieser Beziehung machte, eröffnen ganz ungeahnte Perspektiven. Die kulturhistorische Überleitung vollends, wieso aus fahrenden Mönchen fahrende Spielleute geworden seien, war, obwohl durch ihre Neuheit im ersten Moment verblüffend, doch in wenigen Minuten überzeugend: die Einführung des Zölibats und der Sieg der römischen über die keltische Kirche seien die Ursache. Von jenem Moment an habe Rom den Kymren und Iren die kirchliche Karriere versperrt und den Barden auf diese Weise die Kutte geradezu ausgezogen. So erscheinen diese denn plötzlich wieder im alten Kleide, als Spielleute, Jongleure, Ménestrels usw. und lenken vom Gottesdienste zum Herrendienste, zur Verhimmelung ihres Königs Artus usw. usw. hinüber. Musikalisch aber seien diese keltischen Barden im Spielmannsrock, die die alte Kultur Großbritanniens nach Kleinbritannien (der Bretagne) hinüberbringen und von da über den ganzen Kontinent verbreiten, die Fortsetzer der »Barden in der Kutte« und zu ihrer Zeit die einzigen Träger der Musikentwicklung im Mittelalter. Die Feindschaft zwischen römischer und keltischer Kirche wird von der ersteren auf die Spielleute übertragen. Ihnen gelte auch die Bulle »*Docta Sanctorum*«. Allein

die Tonkunst »gedieh auch ohne päpstlichen Segen«. Im Jahre 1416 endlich sei es dann durch das Beispiel König Heinrichs V. von England zur »Rezeption der Menestrie in den Schoß der römischen Kirche« gekommen, die ja L. bereits im ersten Bande seines Werkes »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst« nachgewiesen hat. Diese »Rezeption der Ménestrie« sei der Ausgangspunkt einer als Kunst vollwertigen, lyrischen und polyphonen Kirchenmusik. Alle frühere Entwicklung der Tonkunst seit Einführung des Zölibates als von ca. 1100 bis 1416 sei weltlich, ja größtenteils ketzerisch und papstfeindlich. Die Polyphonie sei altbardisches und durch die »fahrenden Barden« popularisiertes Musikgeheimnis. Die verachteten und gehetzten Spielleute aber seien auch für die Polyphonie die wahren Kunstapostel gewesen.

Können schon vorstehende Andeutungen eine kleine Vorstellung davon geben, welche Umwälzungen unserer gesamten bisherigen Kulturbegriffe der Prager Historiker in dem II. Bande seines Werkes »Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst« zu propagieren gedenkt, so sind seine Ausführungen über die Ausstrahlungen der Bardenkunst im Altertum — und L. begleitete die Barden durch ganz Indien, Vorderasien, Europa (einschließlich Skandinavien und Island) und durch Afrika bis zu den amerikanischen Indianern mit einem Aufgebot von außerordentlicher Gelehrsamkeit und Quellenkenntnis —, so sind diese seine Ausführungen (in deren Rahmen auch die Entstehnng des Christentums durch druidisch-bardischen Einfluß fällt!) überhaupt nicht zu Ende zu denken. Eines nur scheint festzustehen: daß es bei einem so enormen Stoff auf kleine Details gar nicht ankommt, sondern die Richtlinien, welche L. der Geschichtsforschung weisen will, die Hauptsache sind. In dieser Beziehung aber scheint nur zweierlei möglich: Entweder das ganze Kultursystem, das sich der Gelehrte zurecht gelegt, stellt eine Verirrung, und eine grandiose Verirrung dar (dann müßte man den großen Fleiß bedauern, den dieser temperamentvolle Enthusiast an sein Riesenpensum gewendet hat), oder die Entdeckung L.'s, die uns plötzlich einen »heimlichen König der Kulturgeschichte« enthüllt, und die Richtigkeit jener, vor 23 Jahrhunderten in den sibyllinischen Büchern verzeichneten Prophezeiung dartut, daß nämlich die keltische Kultur über die römische siegen werde — ist die größte und folgenschwerste Errungenschaft der gesamten bisherigen Geschichtswissenschaft.

Hoffen wir, daß der mit großer Spannung erwartete II. Band von L.'s Werke die Entscheidung im letzteren Sinne gestatten wird.

Prag. **Paul Nettl.**

Monteverdi's Orfeo in Breslau.

Zeichen und Wunder? Am 8. Juni dieses Wagnerjahres ward Claudio Monteverdi's berühmtestem Werke die erste moderne Bühnenaufführung beschieden [1]). Wie deren spiritus rector, Otto Kinkeldey, in einer gut orientierenden Einführung zu dem hübschen ad hoc herausgegebenen Orfeo-Textbuche berichtet, gebührt der Dank für die finanzielle Sicherung des sehr bemerkenswerten Versuchs einem kleinen Kreise von Breslauer Freunden und Förderern künstlerisch-wissenschaftlicher Interessen und dem Magistrat, der die Bühne des Stadttheaters zur Verfügung stellte. Die Aufführung leiteten der Bearbeiter, Dr. Hans Erdmann-Guckel als Dirigent und Dr. Otto Ehrhardt als Regisseur. Einige Solisten und das Orchester gehörten dem Stadttheater an, weitere Solosänger und die Chöre der Breslauer Gesangsakademie des Herrn Theodor Paul; zu ihnen gesellten sich Reinhold Bulgrin (Klavier) und Hermann

1) 1904/05 führte Vincent d' Indy mit der Pariser Schola Cantorum den Orfeo in einer stark gekürzten französischen Konzertbearbeitung wiederholt auf.

Lilge (Harmonium) als sichere Akkompagnisten. Ein ausgezeichneter Orpheus war der Baritonist Sigmund Hecker vom Stadttheater.

Guckel's deutsche Bühnenbearbeitung zieht den Orfeo in drei Akte zusammen, um ihn, wie in der Textbucheinleitung Kinkeldey's dargelegt wird, »unserem Geschmacke, unseren Konventionen im musikalischen Drama, soweit das ohne Gewaltakt gegen das Original möglich ist, etwas näher zu bringen, und um das Werk in dieser Form auf ein modernes, unbefangenes Publikum wirken zu lassen. Daher konnte der fünfte Akt des Originals ganz weggelassen werden[1]. Vom ersten Akt ist nur so viel beibehalten worden, als nötig war zur Erklärung und Betonung der heiteren Stimmung, die das Liebesglück Orpheus' und Euridicens charakterisiert und den nötigen Kontrast bildete zur Trauerbotschaft von dem plötzlichen Tode Euridicens«. (Höhepunkt in Monteverdi's zweitem Akte.) »Der Anfang des ersten Aktes ist nun mit dem zweiten verschmolzen, so daß aus dem fünfaktigen Originale drei Akte geworden sind. Den zweiten, dritten und vierten Akt bringt die Bearbeitung zwar mit einigen Strichen, doch im wesentlichen unverändert.« Durch diese an sich berechtigten Kürzungen wurde die Dauer des Werkes auf nicht ganz zwei Stunden beschränkt. Und das war gut so, weil man ja auf ein »modernes und unbefangenes« Publikum rechnete.

Die stark besuchte Aufführung selbst erbrachte den Beweis, daß die Kraft Monteverdi'scher Dramatik auch heute, nach mehr als 300 Jahren, nicht erloschen ist; daß auch der Unbefangene, dem diese Art musikalischer Kunst recht fern liegen muß oder kann, von der Eindringlichkeit und der Gewalt solcher Tonsprache unwiderstehlich ergriffen wird. Schon dieses Ergebnis allein lohnt die aufgewandte Arbeit und Mühe und dürfte außerdem Zuhörer wie Ausführende für Unvollkommenheiten bei der Wiedergabe des Werkes reichlich entschädigt haben. Dirigent und Regisseur rangen noch zu sehr mit der Technik. Vor allem fehlte der Aufführung das unbedingt notwendige Temperament; das meiste war eigentlich mehr nur angedeutet als ausgeführt. Was ließe sich bei richtiger Temponahme und bei weniger gehemmtem szenischen Arrangement aus dem Crescendo des ersten Aktes machen! (Man würde dann auch weniger streichen.) Besonders scharf muß der Eintritt der Unglücksbotin herausgearbeitet werden, wenn er wirken soll und es ist gleich bei der Besetzung dieser Partie darauf zu achten, daß sie nur durch eine nicht zu helle, sehr pastose Stimme zur richtigen Wirkung kommen kann. Die Breslauer Messaggiera genügte nicht. Auch die von guten, schauspielerisch allerdings ungewandten Sängern gebildeten Chöre würden durch genauer ausprobierte Besetzung der oft sehr unbequemen Stimmlagen besser Herr geworden sein; hier hätte wohl schon ein frisch zugreifendes Tempo, zumal in den Tanzsätzen des ersten Aktes, die klanglichen Schwierigkeiten bisweilen behoben. Die wünschenswerte rhythmische Lebendigkeit des Ganzen wäre verhältnismäßig leicht zu erreichen gewesen, wenn Dr. Guckel die doch nur graphische Vorherrschaft des vierteiligen Taktes zumeist nicht auch in die Praxis übertragen hätte. Wie manche Stelle wird durch richtige Rhythmisierung überhaupt erst musikalisch verständlich! (Man denke z. B. auch an den bekannten schönen Gesang des Orpheus zu Beginn des originalen zweiten Aktes.) — Die außer (modernen) Streichern noch Harfen, Guitarren, Flöten, Hörner, Trompeten, Posaunen,

---

1) Apoll erscheint in einer Wolke, um den verzweifelnden Orpheus mit sich zu nehmen.

ein Klavier, je ein Harmonium im Orchester und der Szene verwendende Instrumentierung des Bearbeiters zeigte viel Sorgfalt, doch hätte das Tutti mehr Korpus haben müssen; gar zu oft fehlte die dem alten Orchester eigentümliche tenorale Färbung. Wenn wir heute den Klang von Monteverdi's Orchester wiedergeben wollen, so werden wir gut tun, u. a. möglichst viele Violoncelli (geteilt) zu verwenden und (am besten) drei Harmoniums, von denen mindestens zwei mit starken, aber nicht aufdringlichen Stimmen versehen sein müssen. Zinken, wie in Breslau, durch Trompeten zu ersetzen, wird wegen des zu offenen Tones der letzteren weder richtig noch vorteilhaft sein; einige gute Flügelhörner tun da ungleich bessere Dienste. Im übrigen dürfte eine kontrastreichere Dynamik den so bedeutungsvollen Instrumentalsätzen des Orfeo keineswegs schaden; Monteverdi selbst schreibt den Stärkegrad zuweilen vor.

Eine schwere Aufgabe ist die Textübersetzung ohne Verschiebung der originalen Noten und Akzente. Dr. Guckel wählte meist die gereimte Übertragung und leistete darin das Mögliche, soweit aus dem Vergleich des Textes mit dem Eitner'schen Partiturneudruck ersichtlich. Ohne Änderungen ging es natürlich nicht ab und auch die Deutschfeindlichkeit des Metrums ♩ 𝅗𝅥 machte sich wiederum bemerkbar. Jedenfalls würde der Verzicht auf den Reim manche Abweichung erspart haben.

Trotzalledem können wir uns des Breslauer Experiments freuen, denn es hat uns um ein gutes Stück vorwärts gebracht. Vielleicht findet sich nun bald einmal auch außerhalb Breslaus ein kleiner oder besser: ein großer Kreis von Freunden und Förderern künstlerisch-wissenschaftlicher Interessen, der die Wiederholung des Orfeo ermöglicht. Dr. Guckel wird wohl sicher die jetzt gewonnenen Erfahrungen zu einer gründlichen Revision seiner Bühnenbearbeitung ausnützen und so der Musikwissenschaft einen Dienst erweisen, den sie ihm nicht vergessen dürfte.

Berlin. **Max Schneider.**

Vom deutschen Tonkünstlerfest in Jena.

3.—7. Juni.

Über die jährlichen Tonkünstlerfeste des Allgemeinen deutschen Musikvereins ist an dieser Stelle nicht regelmäßig, sondern in Zwischenräumen von einigen Jahren berichtet worden, und es konnte dies auch genügen, da es sich für unsere Gesellschaft nur darum handelt, über den allgemeinen Zustand dieser ersten deutschen Musikervereinigung orientiert zu werden. Dieser ändert sich naturgemäß nicht von Jahr zu Jahr merkbar, so daß man Veränderungen wohl schärfer beobachten kann, wenn man den Festen einige Jahre fernbleibt. Anläßlich des Tonkünstlerfestes in Zürich im Jahre 1910 wurde hier näher ausgeführt, daß bei dem Mangel an jüngeren, interessanten Talenten der Musikverein gut daran täte, seine Tätigkeit entschieden auch auf andere Seiten seiner Statuten zu legen. Vor allem eine Zufuhr an Geist, durch — statutengemäße — Vorträge und Verhandlungen über bedeutungsvolle Fragen des musikalischen Lebens täte dem Verein im höchsten Maße not. Selbst wenn es sich dabei um das eigentlichste Gebiet der Tonkunst, die Komposition handelte, gäbe es hier für einen Verein wie den deutschen Musikverein gar manches zu tun. Die Verhältnisse liegen nun einmal so, daß in dem letzten Jahrzehnt die musikalischen Haupterfolge weniger auf dem Gebiete der modernen Komposition, sondern dem der Musikbetrachtung liegen, so daß ein Verein, der an der Spitze der Entwicklung marschieren will, nicht umhin kann, Fühlung mit dem zu gewinnen, was eben auf musikalischem Gebiet von wirklichem Inter-

esse ist. In einer Zeit, da wichtige Perioden der Musik und Säulen der ganzen Musik in andere Beleuchtung gerückt, sowie Grundprinzipien der bisherigen Musik in Frage gestellt werden, können eben die Tonkünstler und gerade auch die Komponisten nicht mehr nur an ihrem Schreibpult sitzen und ihre eigenen Gedanken ausbrüten; sie müssen sehen, wie es sonst in der Welt zugeht, damit sie gewahr werden, wie es mit ihrer Kunst aussieht. Eine Zeit, die mit kräftigen Impulsen aus sich heraus und einzig im Anschluß an die nächste Vergangenheit arbeiten kann, darf auf Hilfsquellen, das Interesse wach zu halten, verzichten, weil sie dieser eben nicht unbedingt bedarf. Gegenwärtig ist dies aber nicht der Fall, weshalb die Tonkünstlerfeste zu einer innern Bedeutungslosigkeit hinuntergesunken sind, die heute kaum notdürftig durch die äußere Reputation des Vereins verdeckt wird. Der Besuch der Tonkünstlerfeste von seiten irgendwie markanter Persönlichkeiten, auch von Kapellmeistern und solchen Männern, für die im Grunde genommen diese Feste von unmittelbarem Vorteil sein könnte, wird auch immer geringer, und es kann unter diesen Verhältnissen nur eine Frage der Zeit sein, daß auch die Kritiker von Bedeutung diesen Festen fern bleiben, weil die Ausbeute allzuklein, nicht im geringsten Verhältnis zur aufgewendeten Zeit steht. Das ist nach dem Urteil regelmäßiger Besucher dieser Feste noch nie in dem Maße der Fall gewesen wie bei diesem Tonkünstlerfest in Jena, und man hat auch ganz offen von einem Jena des deutschen Musikvereins gesprochen. Wäre es ein solches nur auch hierin, daß mit dieser Erkenntnis zugleich der feste Willen erwachte, durch zähe Arbeit neue Verhältnisse anzubahnen! Aber das ist es eben, man will in den maßgebenden Kreisen nicht wissen, daß andere Zeiten angebrochen sind, und daß es gilt, sich mit diesen in produktivem Sinne auseinanderzusetzen. Und da scheint denn ein allmählicher vollständiger Zusammenbruch fast unvermeidlich. Es ist in den letzten Jahren am Vorstand und dem Musikverein oft öffentliche Kritik geübt worden, wobei eine einseitige Personalkritik allzusehr in den Vordergrund geschoben wurde. Denn man wird an diesem Tonkünstlerfest und dem ihm unmittelbar vorangegangenen nicht die Wahrnehmung gemacht haben können, daß einzelnen Mitgliedern des Vorstands nahestehende Komponisten besonders berücksichtigt worden wären, und doch war das künstlerische Resultat in Jena kläglicher als jemals. Die Kompositionsfrage ist eben heute nicht die Hauptfrage mehr, und wenn es auch unbegreiflich bleibt, wie diese und jene Werke, die den betreffenden Autoren kaum das kompositorische Reifezeugnis an einem guten, künstlerisch geleiteten Konservatorium verschafft hätten, auf das Programm gelangen konnten, so darf hierauf bei einer offenen Kritik dieser Feste und mithin der maßgebenden Instanzen des Musikvereins nicht der Hauptnachdruck gelegt werden. Bezeichnender erscheint es mir, wie sich der Vorstand in ganz andern als rein musikalischen Fragen verhielt, und wenn hier einiges zur Sprache kommt, so geschieht es deshalb, weil es einen besseren Einblick in dies und jenes gewährt, als es die Charakterisierung der vorgetragenen Werke vermöchte. Da gab es unter den sämtlichen überlangen Konzerten eines, das die Grenzen eines Konzerts weit überschritt, ein Kammermusikkonzert, obgleich es nun sicher nichts als einer einigermaßen sorgfältigen Vorbereitung bedarf, um die Länge eines Konzerts zum Voraus zu berechnen. Wenn nun als Schlußnummer dieses Konzerts ein Werk eines verstorbenen, verdienten Mitglieds (W. Berger) stand, so war diese Ehrung überaus zweifelhafter Natur, sie wurde aber zu einer Farce, als wohl sämtliche Mitglieder des Vorstandes vor Beginn dieser Nummer, deren üble Plazierung doch seine Schuld gewesen war, das Weite suchten. Dies in einem Verein, den ein Liszt begründete! Und wenn eines seiner Kämpfer, und eines derart bedeutenden, charaktervollen Komponisten wie Felix Dräseke in der Mitgliederversammlung mit derart gleichgültigen Worten gedacht wurde, als handelte es sich um einen Dutzendkomponisten, so wäre keine Totenehrung besser als eine derartige, der die innere Gleichgültigkeit auf die Stirn geschrieben stand. Noch bezeichnender war aber die Stellungnahme des Vorstands in einer aktuellen und das innere Wesen eines freikünstlerischen Vereins berührenden Frage. Vom Vorstandstisch

aus wurde vom Vertreter einer der größten Konzertdirektionen Deutschlands dem Verein als Geschenk für seine Wohltätigkeitsstiftungen die Summe von 22000 M. überwiesen, die sich als Überschuß aus dem unter der Protektion der deutschen Kronprinzessin stehenden Berliner Bach-Beethoven-Brahms-Fest ergeben hatten. Als nun eines der Mitglieder (Dr. L. Storck) darauf hinwies, daß, zumal unter den heutigen Verhältnissen, Geschenke von Konzertdirektionen zweideutiger Natur, ein Danaergeschenk seien, und deshalb auf keinen Fall der Anschein erweckt werden dürfe, als handle es sich um ein Geschenk der betreffenden Konzertdirektion[1]), und jetzt die Versammlung, aufgeklärt und an ihrem Gewissen gefaßt, in lauten Beifall ausbrach, da ergab sich ein Moment von wirklich historischer Bedeutung: indem der erste Vorsitzende die Versammlung in heftiger Weise anfuhr, weil sie eben auch noch der Überweisung des Geschenkes ihren Beifall bezeugt habe, triumphierte in einer Weise das Geschäftsprinzip, die in ihrer Art wohl einzig dasteht. Denn einen größeren Sieg kann eine geschäftliche Firma nicht davontragen, als daß in ihrem Interesse die Tonkünstler von ihrem Vorsitzenden eine unzweideutige Maßreglung erfahren. Ich gestehe, daß diese Züge den stärksten Eindruck vom ganzen Tonkünstlerfest auf mich gemacht haben, die trotzdem niemals zur Darstellung gebracht worden wären, wenn sie nicht auf überaus charakteristische Symptome des heutigen Musikvereins hinwiesen: daß eben ein gesunder, echt künstlerischer, von höheren Ideen geleiteter Zug dem Verein zurzeit fehlt. Auf welche Weise dem abgeholfen werden könnte, kann zuletzt gleichgültig sein; es handelt sich einzig darum, daß es irgendwie geschieht. Denn daß es in der jetzigen Weise mit dem Musikverein auf die Länge nicht weitergehen kann, wenn er nicht zur Bedeutungslosigkeit gelangen will, darüber herrschte in weiten Kreisen nur eine Stimme. Man kann nur immer sagen, daß die jetzigen Zeiten, die heutigen musikalischen Verhältnisse anders sind als noch vor zwanzig Jahren, und daß es zu den ersten Aufgaben jeder mitten im Leben stehenden Vereinigung gehört, sich mit den neuen Verhältnissen auf produktive Weise auseinanderzusetzen.

Über die musikalischen Veranstaltungen läßt sich an dieser Stelle kurz berichten. Man stieß auf keinen Komponisten, der neue Wege mit Erfolg gegangen wäre. Die meisten Hoffnungen wurden auf Rudi Stephan's einsätzige »Musik für Orchester« gesetzt, der an einem der letzten Tonkünstlerfeste in stärkerem Maße die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hatte. Sein neues Werk mag die Hoffnungen zwar nicht enttäuscht, aber doch wohl schwerlich höher gespannt haben. Man steht sicherlich einem Komponisten mit hochbedeutendem Können und einem wirklichen Innenleben gegenüber, aber im Ganzen ist das in dem neuen Werk Niedergelegte doch schon gesagt und zwar besser gesagt worden, gerade die leidenden Partien trifft man in Pfitzner's armem Heinrich mit ungleich mehr Originalität ausgesprochen. Dann darf man das schöngelungene Streichquartett von H. Klose hervorheben, obgleich das Gefühl des absolut Echten sich nicht so recht einstellen wollte. Wegen seines wahrhaft poetischen Tons steht für mich das Violinkonzert in *h*moll von Cesaré Thomassin unbedingt höher; man trifft hier echte Einflüsse Bach's, aber ganz nach der poetischen Seite hin gewendet. Bach'schen Geist spürte man ferner in den kleinen, wirklich trefflichen Choralvorspielen von Karl Hasse, die zum echtesten gehörten, was überhaupt an dem Feste zu hören war. Wie hier die Kunst Bach's innerlich verstanden und verarbeitet worden ist, ist sehr erfreulich. Schöne Musik bot ferner das allerdings in seiner Länge denkbar unpraktisch angelegte Streichsextett von W. v. Baußnern, einem älteren Komponisten, der genau genommen für diese Feste nicht in Betracht kommt; aber man fühlt immerhin die Verpflichtung, die Tüchtigkeit und Ehrlich-

1) Man muß immerhin wissen, daß Angehörige des deutschen Kaiserhauses nur dann die Protektion einer Veranstaltung übernehmen, wenn der eventuelle Reingewinn zu wohltätigen Zwecken verwendet wird, so daß also auch in diesem Falle eine derartige Verwendung gemacht werden mußte. Es zeugt von der klugen Geschäftspolitik der betreffenden Firma, wenn sie den Reingewinn derjenigen Vereinigung vermachen wollte, deren prinzipielle Gegnerschaft sie zu fürchten hat.

keit einer derartigen Arbeit hervorzuheben, gegenüber den mannigfachen Versuchen, mit protzigen Mitteln die Aufmerksamkeit auf Banalitäten zu richten. Von einigen kammermusikalischen Versuchen abgesehen, die nicht kritikfähig waren, leistete hierin die sinfonische Dichtung Totenfahrt von Bodo Wolf wohl das Höchste. Man kann das Liszt'sche Prinzip wohl kaum stärker veräußerlichen, als es hier geschehen ist. In die gleiche Linie, trotzdem es bedeutend höher steht, gehörte das Chorwerk: Siegeslied von K. von Wolfurt, das sich nichts geringeres vornimmt, als den zweiten Teil von Händel's »Israel« nochmals zu komponieren. Wenn ein derartiger Vorwurf, der von einem der größten Meister in die Hand genommen worden ist, nochmals von einem Komponisten vertont wird, so liegt hier ein prinzipieller Unterschied mit solchen Texten vor, die unzählige Male von großen und kleinen Komponisten vorgenommen worden sind. Der Messen-, ein Operntext usw. läßt sich von verschiedenen Seiten betrachten, das gesteigerte Preislied auf Jehovah aber eigentlich nicht. Denn man mag den Vorwurf ansehen wie man will, das Ziel kann nur das gleiche sein, und derjenige setzt sich eben der Lächerlichkeit aus, der mit unzureichenden, äußeren Knallmitteln den Vergleich mit einem großen Meister heraufbeschwört. Wie die Verhältnisse heute liegen, darf man indessen nicht einmal bestimmt annehmen, daß der junge Komponist das betreffende Werk von Händel kennt, auch so ein Zeichen der Zeit. Wachsen doch viele junge Komponisten kaum mehr mit einer eingehenden Kenntnis Haydn's und Mozart's auf. Auf welch' einfache Weise könnte der Musikausschuß des Vereins derartige Werke aber los werden. Man schickte dem Komponisten das »Original« und fragte ihn, ob er noch auf einer Aufführung seines Werkes bestehe. Bestünde er darauf, dann dürfte man um so eher im Klaren über ihn sein. Auch der Komponist J. Weismann versuchte sich an einem großartigen, alttestamentarischen Stoff, dem 90. Psalm, was einen entschiedenen Mißgriff bedeutete. Wie kann ein so sympatischer, liebenswürdiger Komponist, der in feiner Kleinkunst wie z. B. sein reizendes Chorwerk »Fingerhütchen« zeigt, Treffliches leistet, sich derart vergreifen und einen Stoff wählen, dem er ganz und gar nicht gewachsen ist. Das Gebiet des Kleinen, die feine Kleinwelt ist doch derart groß, daß es hier kein Ende gibt. Wo wären früher Komponisten wie Franz, die sich ruhig auf das ihrer Natur Entsprechende beschränkten, hingelangt, wenn sie sich plötzlich als Titanen aufgespielt hätten. Man ruiniert damit einzig das schöne Vorhandene. An weiteren Chorwerken gelangte noch der römische Triumphgesang von Max Reger zur Uraufführung, der ziemlich stark enttäuschte, selbst wenn man sich sagen ließ, es handle sich um eine Gelegenheitskomposition. Das effektvolle Gedicht H. Lingg's beansprucht keineswegs tiefere Musik, wohl aber eine phantasievolle. Reger behandelt den Vorwurf, von einigen innigeren Stellen im Mittelteil abgesehen, mit einer massiven deutschen Bürgerlichkeit neueren Schlags, die zu dem Vorwurf, zu den triumphierenden Römern, nicht passen will. Diese deutschen Männerchor-Römer singen ihr: Jo Triumphator: Heil dir, Cäsar! so ordnungsgemäß, als hätten sie es sich vorher einstudieren lassen. Ein phantasiereiches Erfassen des Gedichts geht der Musik fast ganz ab. Schon die Wahl einzig von Männerstimmen deutet darauf hin. Abgesehen davon, daß die Römerinnen der Kaiserzeit nicht hinter Schloß und Riegel lebten, begibt sich das Chorwerk durch den Verzicht auf die Frauenstimmen der leuchtenden Farben, die der Vorwurf so verschwenderisch ausgestreut hat. Von weiteren Werken ließe sich noch der sehr packend komponierte Dehmel-Zyklus von H. Zilcher, sowie die Tondichtung *In a summergarden* von F. Delius nennen, die aber keinerlei Neues über diesen Komponisten aussagt. — Gelegentlich des Festessens wurde vom Jenaer Collegium musicum u. a. der Jenaer Bierrufer aufgeführt, der den Musikern sehr gut gefallen haben soll. Der großen Verdienste, die sich um das ganze Fest der Festdirigent Prof. Dr. Fritz Stein erworben, — es ist wirklich keine Kleinigkeit, in einem Ort wie Jena derartige Musikfeste mit Gelingen abzuhalten — sei auch an dieser Stelle gedacht.

In Verbindung mit den Aufführungen in Jena standen zwei Opernaufführungen im Theater von Weimar, die indessen beide negative Resultate erzielten. Die

eine Oper: Lanval (nach einem altfranzösischen Liede von Marie de France, 13. Jahrh.) von Pierre Maurice, einem französisch-Schweizer, ist nicht nur sehr unbedeutend im Erfinden und Können, sondern auch fast unbeschreiblich langweilig. Weit höher steht die komische Oper: Des Teufels Pergament von A. Schattmann, die aber außer dem Mangel an ursprünglicher Erfindung einen schärferen Theaterblick vermissen läßt, so daß sich an dieser Stelle ein Eingehen ebenfalls erübrigt.

Leipzig. **Alfred Heuß.**

Notizen.

Berlin. Programme der Kgl. Hochschule für Musik. Das Festkonzert aus Anlaß des Regierungsjubiläums des Deutschen Kaisers brachte folgendes Programm, dessen Werke mit besonderer Absicht zur Hauptsache den »Denkmälern« entnommen waren: 1. H. Schütz: Saul, was verfolgst du mich? Der 12jährige Jesus im Tempel. 2. Telemann: Arie der »Andacht«: Da sind sie, aus: Der Tag des Gerichts. 3. Zachow: »Herr, wenn ich Dich nur habe.« 4. Schein: Suite aus dem *Banchetto Musicale* und zwei Madrigale aus den *Diletti pastorali.* 5. Kuhnau: Der Streit zwischen David und Goliath (f. Cembalo). 6. H. Albert: Vier Duette. 7. Holzbauer: Ouverture zu Günther von Schwarzburg, Rezitativ und Arie: »Wenn das Silber« aus derselben Oper. 8. Stölzel: Concerto grosso f. 4 Chöre. — Am Festakt »zum Andenken an die vor 100 Jahren erfolgte glorreiche Erhebung der Nation« gelangte Weber's selten gehörte Kantate: Kampf und Sieg sowie der Schlußsatz von Beethoven's 5. Sinfonie zur Aufführung, getrennt durch die Festrede von Prof. Dr. C. Krebs. Ein auf Anordnung des Staatsministers von Trott zu Solz abgehaltener Vortragsabend brachte das Händel-Bach-Programm: Händel: Concerto grosso *F* dur Nr. 13, op. 6 Nr. 2. Die Chorszene aus dem ersten Akt des Jephta: Wann er gebeut. Orgelkonzert Nr. 8 in *A* dur, op. 7 Nr. 2. Bach: Suite f. Orchester Nr. 4 *D* dur. Motette: Komm, Jesu, komm. Konzert für 4 Klaviere.

In den Räumen der Kgl. Hochschule für Musik wurde die Denkmalsbüste Joseph Joachim's enthüllt. Prof. Dr. H. Kretzschmar hielt die Gedächtnisrede.

Eisenach. Das zweite kleine Bachfest am 27.—28. September bringt ein Kirchen- und ein kleines und großes Kammermusikkonzert. Im erstern gelangen außer Bachschen Werken vorwiegend a cappella-Chöre alter Meister (Duisburger a cappella-Chor) zum Vortrag. In dem kleinen Kammermusikkonzert wirkt, wie beim ersten dieser Feste, der Madrigalchor des Kgl. Instituts f. Kirchenmusik in Berlin mit Im letzten Konzert sollen u. a. Bachs Konzert für 4 Klaviere neben dem Vivaldi'schen Original, ferner das 6. Brandenburgische Konzert, natürlich als wirkliches Sextett, zur Aufführung gelangen.

Florenz. Die *Bibliothèque de l'Institut français de Florence* eröffnet die Subskription auf ihr neues Unternehmen der Herausgabe musikalischer, vor allem italienischer Werke. Jährlich sollen zwei Bände mit etwa 100 Seiten, der Band zu 6 frs. herausgegeben werden. Die jährliche Subskription beträgt 10 frs. Als erstes Werk erscheinen die *Canti carnascialeschi* aus der Epoche Lorenzos der Prächtigen, als zweiter Bd. des Jahres: Pergolesi: *Livietta e Tracolo.* Ferner sind vorgesehen: der 2. Band der obengenannten Canti, L. Rossi: *Orfeo*, Gesùaldo di Venosa: *Madrigale a 5 voci.* Herausgeber sind Paul-Marie Masson, G. Radiciotti und H. Prunières. Die Subskription ist zu richten an den Direktor des Instituts, Florenz, 2, Piazza Manin.

Leipzig. Anläßlich der Richard-Wagner-Feier erfolgte die Grundsteinlegung von Klinger's Wagnerdenkmal, das einen andern Platz erhalten wird, als ursprünglich projektiert war, nämlich nicht unmittelbar vor dem Alten Theater, sondern in den Anlagen vor der Matthäikirche. Der Entwurf des Denkmals ist in der recht interessanten und manches Neue bietenden Richard-Wagner-Ausstellung aufgestellt. Inmitten einer breiten, geländerten Treppe erhebt sich schroff der machtvolle

Sockel mit der Gestalt Wagner's, der mit einem togaartigen, herb niederfallenden Mantel bekleidet, in straffer Haltung, den Blick sinnend in die Ferne gerichtet, dasteht. Unbedingt macht die Gestalt einen etwas asketischen Eindruck, und die Frage wird wohl öfters aufgeworfen werden, ob gerade dieser mehr kalt als warm berührende, fast unnahbare Wagner in uns lebt oder ein anderer. Oder etwa mit andern Worten: Hat der Schöpfer des Parsifal oder der der Meistersinger oder auch von Tristan und Isolde mehr Bedeutung für uns. Der Auffassung Klinger's sollen Wagner's Worte: Der Denker ist der rückwärts schauende Dichter, der wahre Dichter ist aber der verkündende Prophet, zugrunde liegen, Worte, die man wohl kaum als spezifisch wagnerisch wird ansehen können. Man darf zwar vielleicht annehmen, daß die besten Kräfte in Wagner's Kunst erst in einer spätern Zeit zur Wirksamkeit gelangen, und insofern würde das Denkmal in eine spätere Zeit weisen, wenn es auch zweifelhaft ist, ob gerade die in dem Denkmal zum Ausdruck gebrachte Wesensseite die herrschende sein wird. Eigenartig berührt bei der sonstigen Herbigkeit der üppig bekleidete rechte Arm. Was das bedeuten könnte, wäre zwar nicht schwer zu erraten, wenn diese Armsymbolik im rein künstlerischen Sinne sich auch nicht allzu viele Freunde erwerben dürfte. Am Sockel befinden sich auf drei Seiten Skulpturen; die vorderste mit den drei nackten, wenigstens im Entwurf nicht charakterisierten Frauengestalten soll die Vereinigung von Tanz- (Schauspiel-), Dicht- und Tonkunst zum Ausdruck bringen, ein Gedanke, der einem für einen Klinger allerdings fast etwas trivial erscheint. Man denkt zunächst fast eher an die drei Grazien im Tannhäuser, denen Wagner die symbolische Bedeutung unterlegt, daß sie die jähen Begierden bändigen, auch deshalb, weil die Frauengestalten als Vertreterinnen der Künste nicht charakterisiert sind. Da indessen bei Wagner der Ausgleich zwischen den Polen menschlichen Wesens nicht auf griechische Weise, sondern auf christlich-asketische erfolgte, so wird man wohl nicht an die Grazien denken dürfen. Auf der linken Seite sieht man Siegfried mit Mimes Kopf und den erlegten Drachen, auf der anderen Parsifal mit der ihm sich zum Kusse nähernden Kundry, alle in Stellungen, die Wagner-Symboliker noch zu manchen Kontroversen reizen dürften.

Gluckgemeinde. Unter diesem Namen hat sich in Dresden unter dem Vorsitz Dr. M. Arend's, der schon die jetzige Gluckgesellschaft indirekt ins Leben rief, ein neuer, Gluck gewidmeter Verein gebildet, und zwar offenbar deshalb, weil die Gluckgesellschaft den Gedanken einer Gesamtausgabe der Werke Gluck's als vorläufig unausführbar und nicht unmittelbar notwendig in den Hintergrund geschoben hat, da zudem die verschiedenen »Denkmäler«, vor allem die Österreichs, die Herausgabe der wichtigeren Jugendopern in ihren Arbeitsplan einbezogen haben. Die Gluckgemeinde nimmt den für einen Verein undurchführbaren Gedanken einer Gesamtausgabe wieder in ihr Programm auf, sucht ferner »stilreine Gluck-Aufführungen *anzuregen* und zu veranstalten und literarisch — wohl im Sinne des Vorworts zu den Pilgrimmen von Mekka — das Verständnis und die Liebe für die Art und Bedeutung des großen deutschen Tragikers zu wecken usw.«. — Zuletzt ist ja die Hauptsache, daß in Sachen Gluck's etwas Zweckdienliches geschieht, und wenn dies der Gluckgemeinde besser gelingt als der Gluckgesellschaft, so kann das auch uns recht sein.

Aufführungen **Löwe'scher Oratorien** sind in den letzten Jahren häufiger geworden. So hat letzhin die Frank'sche Chorvereinigung in Halle a. S. »das Sühnopfer des neuen Bundes«, der Evangelische Gesangverein in Mainz den »Hiob«, der unter Kennern der Löwe'schen Oratorien als das reifste Werk gilt, zur Aufführung gebracht.

Verband deutscher Musikkritiker. Anläßlich des Tonkünstlerfestes des Deutschen Musikvereins fand in Jena die erste ordentliche Hauptversammlung dieses vor einiger Zeit gegründeten Verbandes statt. Der bis dahin provisorische Vorstand wurde definitiv gewählt, mit Ausnahme des arbeitüberlasteten zweiten Vorsitzenden, W. Klatte, an dessen Stelle Paul Ehlers-München gewählt wurde. Die Hauptarbeit galt der Durchberatung der Statuten, die teilweise eine Neufassung erfuhren. Den jetzt aus 22 Mitgliedern bestehenden Verband charakterisiert eine

glückliche Mischung von Kritikern, die aus dem Musikerstande und aus der Universität hervorgegangen sind, das frische Zusammenarbeiten anläßlich der Hauptversammlung, an der der größere Teil der Mitglieder teilnahm, zeigte, daß zwischen diesen beiden Gruppen ein schönes Einvernehmen herrschen kann.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Bernstorff, Werner. Erwiderung auf Oberkirchenrat a. D. D. P. Bard's »Wagner's Parsifal«. I. Parsifal. 1. D. P. Bard. 2. Friedrich v. Schoen. II. Tristan u. Isolde. 8⁰, 34 S. Rostock, G. B. Leopold, 1913. ℳ —,60.

Blessinger, Karl. Studien zur Ulmer Musikgeschichte im 17. Jahrh., insbesondere über Leben u. Werke Sebastian Anton Scherer's. (Münchener Dissertation.) Lex. 8⁰, 77 S. Ulm a. D., Druckerei Dr. K. Höhn, 1913.

Bode, Wilhelm. Die Tonkunst in Goethes Leben, zwei Bände mit Bildnissen, XII, 304 u. 385 S., Berlin 1912 [Ende 1911], E. S. Mittler & Sohn, geb. ℳ 9.—.

Im Vorwort (4 S.) sagt Verf., bekannt als sehr bewandert in Goethe's Leben, er wolle den Leser anleiten, seine Beziehungen zur Musik aus seiner Zeit heraus zu verstehen. Das machte es nötig, Goethe's Leben daraufhin so genau durchzugehen, wie es hier zum erstenmal geschehen; schon dadurch behauptet das Werk seinen Wert als reichste Materialsammlung hierfür. Als einige der vielen Beispiele für den entgegengesetzten Standpunkt: absprechendes Verhalten auf Grund ungenügender Sachkenntnis und von der Geschmacksrichtung der jeweiligen Gegenwart aus, gibt Verf. dann die Urteile eines Journalisten (Er. Urban) von 1909 und eines Professors (Adolf Mayer) von 1908. Leider versäumt er es, außer dieser Andeutung seiner Stellung zu der alten Streitfrage, weiteres Allgemeines darüber auszusprechen: er überläßt dem Leser, aus den möglichst erschöpfenden Angaben über Goethe's Verhältnis zur Musik in dessen verschiedenen Lebensperioden sich ein Urteil im einzelnen und allgemeinen zu bilden. — Verf. bekennt ehrlich, daß er über Musik und ihre Geschichte nur als Liebhaber urteilen dürfe; deshalb war er bei der Würdigung der betreffenden Komponisten und einzelner ihrer Werke angewiesen auf die Wiedergabe gedruckter Ansichten anderer (das beste davon ist leidlich erschöpfend verwertet). Obgleich er ferner den Beirat einiger Musiker benutzen konnte, hätte er doch besser getan, einen in der Musikgeschichte der Zeit Bewanderten sich als ständigen, selbständigen Mitarbeiter beizugesellen. — Die Aufzählung der ziemlich reichhaltigen Literatur über das Thema ist so ungenügend wie üblich (vgl. diese Ztschr. 11, 353; 13, 381); wenigstens Wasielewski's Schrift von 1880 und die Frimmel's (Beethoven und Goethe, 1883) waren noch zu nennen. — Die Darstellung ist anregend und populär im guten Sinne, dabei nicht zu stark Goethe-offiziös; genauere Datierung der vielen Briefstellen würde die wissenschaftliche Brauchbarkeit erhöhen. — Beigaben sind: auf 21 Tafeln gut ausgewählte und wiedergegebene Abbildungen, meist Bildnisse, und im Text 63 Seiten Notenbeispiele, meist Sololieder. Das Namen- und zugleich Sachregister ist lobenswert. L. Scheibler.

Chantavoine, J. L'Année musicale. Deuxième année, 1912. Paris, Alcan, 1913. Un vol. fr. 10,—.

Le second recueil que vient de publier M. Jean Chantavoine, sous le titre de l'Année musicale, est un nouveau témoignage de l'activité et de la valeur de l'Historiographie musicale française. Cette année, le rédacteur de cette importante publication a donné, en quelques pages très succientes, une revue de la musique française en 1912, ainsi qu'un grand nombre d'analyses d'ouvrages sur la musique. Ses collaborateurs: MM. Collet, G. Cucuel, L. de La Laurencie et H. Prunières, ont respectivement apporté les études suivantes à ce recueil: Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVIe siècle (complément de l'importante étude du même sur la Mysticisme musical espagnol); La critique musicale dans les «revues» du XVIIIe siècle, où sont examinés, à ce point de vue spécial, et tout nouveau, les vaudevilles, les opéras-comiques, les «revues» de fin d'années, que représentaient dans les «loges» des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, ou à la Comédie-Italienne, les interprètes de Favart, Gherardi, Boissy,

Le Sage, Panard, d'Orneval, Chevrier, etc.; Deux imitateurs français des Bouffons: Blavet et Dauvergne, le premier qui fut aussi célèbre comme flûtiste que comme compositeur; le second, qui, avant d'être directeur de l'Opéra, donna le premier opéra-comique français, les Troqueurs; enfin, une étude sur Jean de Cambefort, le prédécesseur de Lully comme surintendant de la musique du Roi, d'après des documents inédits. J.-G. P.

Chaytor, H. J. The Troubadours. Cambridge University Press, 1913. pp. 151, royal 16mo. Cloth 1/.

The German Master-singer guilds (from XIV century on, and subsisting in name at least at the Swabian Ulm-on-Danube till 1839) were from the ranks of burghers, artisans and other townsmen. In organization the exact counterpart of the Worshipful Company of Musicians in City of London. Regular grades were apprentice, scholar, schoolman, singer, poet, master; from which last grade the title. In creative music they took up the rôle dropped by nobility. Under fixed rules (Tabulatur) of rhyme, rhythm, etc., they produced lyrical songs, mostly on Biblical subjects with melodies attached, and designed for simple lute accompaniment, if any. Promotion went by examination in Tabulatur. Musical form was always foresong + strophic lyric + aftersong. A "master" must graduate with a song showing some completely new device. In point of fact, something like the song-making Meistersinger guilds existed in London in XIII century, under title of "Puy" (Gr. πόδιον, and means "mountain-side exhibition") brought over from Normandy. The Meistersingers proper had their early habitat in trading towns of the Upper Rhine, from Mayence upwards, and running into Alsace; in XV and XVI centuries movement extended east into Bavaria (Augsburg, Würzburg, Nuremberg, etc.). Last known actual Meistersinger meeting was Nuremberg 1770. The most celebrated Meistersinger, the shoe-maker Hans Sachs of Nuremberg (1494-1576, pupil of Leonhard Nunnenbeck) claimed to have made 4275 master-songs (Meisterschulgedichte). Cf. Wagner's opera, which gives an exact picture of the time.

Preceding the bourgeois Meistersinger were the XII and XIII century Minnesingers (singers on woman or love). These were knights, nobles, princes, etc., who had no guilds, and indeed practised a more natural art. Besides chivalrous songs in praise of this or that woman, and the curious "Watch-songs" or remonstrances with the janitor of the lady-love, they wrote songs on the beauties of nature, also odes for public occasions. The Minne-songs were always semi-melancholic. The melodies were for accompaniment, if at all, on either hurdy-gurdies or small instruments of viol class. They were notated, if at all, by servitors. Minne-song began in Swabia and the words were in Swabian dialect. Went thence north to Thuringia and Saxony, with words in Thuringian dialect.

Somewhat preceding Minnesingers again were Troubadours (Provençal trobar, Lat., turbare, to invent or compose). These from XI century. From the higher ranks, as opposed to minstrels of the serving class (Lat. ministeriales). All their songs were purely lyric, as opposed to the more popular epic ballads. Love-songs (canso), service-songs (sirvente), competition-songs (tenso), nature-songs (pastorale), morning serenades (alba), evening ditto (serena), etc. Their accompanists were joglars (Lat., joculatores), with instruments much like Minnesingers. They flourished (400 known by name) in Provence, N. Spain and N. Italy. "Chansonnier de St. Germain" contains numerous facsimile songs notated. For previous notices of the subject, see Z. II, 181, 252; III, 70. The present book (another of the excellent "Cambridge Manuals", cf. Wood below) collects everything which need be known, not of a very abstruse nature, regarding the Troubadours. It treats of the Theory of courtly love, Technique, Early troubadours, Classical period, Albigeois crusade, Troubadours in Italy and Spain, and Provençal influence in Germany, France and England. The literature on the subject is immense, and no better semi-popular guide than this could be found. Author (1871-) is a clergyman, headmaster of Plymouth College, an adept at modern languages, and an authority on Romance philology.

The notation of melodies of the three sets of mediæval singers is a subject involving history running back from the partly-understood "mensural" notation of the Meistersingers (signs having real relative time-value, but on barless staves) to the very little understood "neume" notation of the early Minnesingers and Troubadours (signs whose time-value depends on the quantity of the word, or the rhythm of the line, to which the music is set). Foundations laid by Paul Runge of Colmar, in Alsace ("Sangesweisen", Breitkopf and Härtel, 1896), of

the line-rhythm principle of interpretation. Since then various writers, this side or that. Hugo Riemann has abstracted the different views in Musikalisches Wochenblatt (1897, 1900, 1902). Cf. Z. X, 129, February 1909. Similarity of sign makes people regard mediæval secular melodies as like church plain chant; but probably those of Minnesingers and Troubadours were just like modern natural songs when sung to slight accompaniment.

Chybiński, Adolf. Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens. 8⁰, 95 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912.

Die vorliegende Broschüre bringt einige Anmerkungen über die vom Kapellmeister in älterer Zeit verlangten Kenntnisse, über das Taktierlärmen und Kapellmeisteramt und über allgemeine Vortragsfragen. Trotz dieser Beschränkung auf ein kleines Gebiet aus der Geschichte des Dirigierens hat der Verfasser eine zusammenhängende Darstellung und eine erschöpfende Behandlung der gestellten Themen nicht erreicht. Höchstens das erste Kapitel, das die an den Kapellmeister gestellten Anforderungen behandelt, kann auf Vollständigkeit Anspruch erheben, wenn auch schon hier viele Zitate ohne stützende und orientierende Verbindungsbrücken aneinander gereiht werden. Weiterhin macht sich dies Nebeneinander der verschiedensten Quellen immer stärker fühlbar. Man hat den Eindruck, daß sich der Verfasser über die kritische Bewertung und Einordnung der angezogenen Quellen nicht klar geworden ist, daß ihn die widersprechenden Ansichten der Musiktheoretiker in die Irre geführt haben. Die merkwürdigsten Gedanken stehen dicht beieinander. So heißt es auf S. 25: »Die Kenner des Lebens von S. Bach wissen, daß der Großmeister immer dirigierte, obwohl er einen ausgezeichneten Chor zur Verfügung hatte. — Jedoch scheint dieses klassische Beispiel keine Nachahmer gefunden zu haben (!). Auch Händel hat immer Takt geschlagen. Die dezentralisierte Musikkultur des 18. Jahrhunderts vermochte nicht die autoritativen Beispiele zur Geltung zu bringen«. Kurz darauf wird Cramer fälschlich zitiert, der den Deutschen den Vorwurf machen soll, daß in ihrer Oper immer taktiert werde (!), während in Italien bei dieser Musikform kein Taktschläger nötig sei. Hier ist dem Verfasser entgangen, daß diese Stelle in Cramer's »Magazin« eine Übersetzung aus dem Buch «*Le Brigandage de la musique italienne*» von Ange Goudar bringt, worauf Cramer ausdrücklich hinweist. Die Worte beziehen sich auf die französische Praxis, wo bekanntlich in der Oper mit einem Taktstock oder einer Taktrolle dirigiert wurde. Dann hat Chybiński, der Cramer noch an einer anderen Stelle falsch anführt, übersehen, daß die verschiedenen Musikformen — Kirchenmusik, Konzert und Oper — in Deutschland und Italien eine verschiedene Ausführungspraxis verlangten. Da nun auch die Entwicklung des Taktschlagens, des Taktbegriffs, der Klavierdirektion und Doppeldirektion nur mit wenigen Worten gestreift oder ganz übergangen wird, so bleibt die Darstellung, die auch vom Taktierlärmen erzählt, ohne die stilistischen Unterschiede in der Musik und das allgemeine Zeitbild zu berücksichtigen, ohne Klarheit. Im Schlußteil sind die Werke von Zacconi, Prätorius, Junker, die Lully'sche und Mannheimer Schule richtig eingeordnet, doch läßt sich der Verfasser auf keine genauere Analyse der Vortragslehre, der Tempobestimmung und Dynamik ein, trotzdem die zeitgenössische Literatur hier genug positive Vorschläge gibt, die ich in meiner »Geschichte des Dirigierens« im Zusammenhang zu behandeln versucht habe. Dort sind auch andere Irrtümer, die Chybiński bei seiner Arbeit unterlaufen sind, richtig gestellt. Im ganzen haben diese Beiträge, von wenigen Stellen abgesehen, wohl nur als Materialsammlung Wert. — Für die Lektüre wäre es übrigens zweckdienlich gewesen, wenn der Verfasser seine Broschüre vor der Drucklegung von einem der deutschen Sprache kundigen Musiker hätte durchsehen lassen. Georg Schünemann.

Daubresse, M. La Musique au Musée de Saint-Germain. Paris, 1912.

Dans ces «notes brèves», destinées simplement à donner quelques indications sur le sujet, notre collègue s'est bornée à signaler les instruments, représentations d'instruments et personnages musiciens qu'abrite le vieux Musée de Saint-Germain. Ces antiquités musicales peu nombreuses en notre Musée national, ne sont pas sans intérêt, et la brochure de Mme. D. pourra utilement servir de guide aux musiciens. Voici un tibicen romain de la première légion, représenté sur sa pierre tombale; voici, un petit bronze représentant Orphée charmant les animaux; un autre Orphée, en céramique (moulage); des trompettes, des lurs et des trompes de Danemark; et cette fameuse flûte de Pan, découverte naguère à Alesia (26 juin 1906); contruite en bois, elle donne approxima-

tivement, les notes ré, mi, fa dièze, sol, si bémol (ou si), si (ou ut), et ré. Enfin, quelques instruments à percussion exotiques, cette plaquette est donnée d'un certain nombre d'interessantes reproductions. J.-G. P.

Drake, Wilfrid. History of English Glass-painting. London, Werner Laurie, 1913. £ 2.2.0.

"Stained-glass" is the popular, and also truer, term for all sorts of artistic glass-window work (Glasmalerei); for painting on the surface is only a part of the process, and that under great restriction. The fusion of a colouring-body right through the glass is much the more fundamental principle. When glass, in course of manufacture by melting in the furnace, is mixed with metallic oxides so as to colour it, that gives "pot-metal"; and this, whirled flat, gives sheets of coloured glass. The "stained-glass" artist, whether working at decoration, heraldry or figures, cuts out bits of coloured glass so as to make a chinese-puzzle of the desired design or picture. He helps out pictorial effects by applying to the surface a brown shading-pigment here and there, in smear or stipple; but this is his only surface-work. The bits are then put in the kiln, so as to burn in the pigment. All are finally joined together in a lead tracery, and the window is made. Since the XVI century there is some surface enamelling for faces, etc., like painting on porcelain; but this is not genuine "stained-glass window" work. Taking the leads then as merely the mechanical enforcement of the artist's chinese-puzzle work, the leading stands for design. And, whereas the whole subject-matter is light decorated in transparency, the leading, the colouring and the shading are somewhat like form, harmony and melody. They must at least act and react on one another in equal degrees. It is just because mechanical improvements have thrown leading into the background, and also because the taste for realism in figures has increased, that "stained-glass" has trenched on the painter's art, and, ceasing to be itself, has become an inferior product. Making an analogy with poetry, leading is the rhythm and rhyme, pictorial representation is the sense; and without rhythm and rhyme poetry is not such. As regards the analogy with music, the conclusion is not less precise; formal design, avoided by those who are afraid of it, and scoffed at by those who do not understand it, is as much now as ever an indestructible member of the musical trinity.

Neglect, the occasional violence of Puritan times, and the "restoration" mania of the last 150 years with accompanying ignorance, have together destroyed enormous quantities of old English glass-window work. The last-named case is exactly analogous to the destruction of GG and CCC organs; cf. Z. XI, 89, December 1909. The existing English Historical Monuments Commission for scheduling, should lead to District Commissions with legal powers for conserving. Author of present fine publication is a practical artist in stained-glass. There are 36 illustrative plates.

Dunhill, Thomas Frederick. Chamber Music. A treatise for students. pp. 311, demy 8vo. London, Stainer and Bell, 1913. 10/6.

So title. And at the end of a 10-page Introduction author offers this as "the first published treatise on the art and practise of Chamber Music". A work for students should be in the language of the class-room. For a model of that sort, see "Stanford" in these columns. Present is rather the quotation of 275 chamber-music examples (useful in themselves) as vehicle for wordy, over-adjectived and really most sententious commentary. Author is severe on "silliness" in others (p. 38), but is his own remark hard by at end of p. 33 and head of p. 34 less silly? Et sic multa alia. The "Times" censures with reluctant gravity, but in course of reviewing this book on 12 June 1913 writes as follows:—"Just as there are two ways of stirring the masses in a political or social cause, by the voice of a single speaker or by a public demonstration on a large scale, so in musical art the most vivid impressions are created by a single individual or by an orchestra of a hundred players. The essence of chamber music is that, lacking the compelling power of the individual and that of the masses, it has nothing to do with artistic propaganda; it speaks to prepared minds and satisfies its hearers in exact proportion to the amount of intelligence which they bring to bear upon it. That is at once its fascination and its danger: its fascination because it carries us immediately into the really vital concerns of music; its danger because an art which appeals to a select few is apt to be overlaid with conventions and to become the property of the precious . . . The prig is the curse of chamber music as the vulgarian is the curse of solo and orchestral music". Author should have omitted the sneer at p. 12 on a harmless remark

of Frederick Corder in Grove's Dictionary, s. v. Quartett, which might have been more clearly expressed, but which obviously means the truism that the development of the viola made the string quartett possible. The close thinking, not to say portmanteau-style, of that very accomplished musician, teacher and litterateur (cf. Z. XI, 8, October 1909, and passim) might be imitated with advantage by a prolix junior. A composer learns best by closely studying the works of selected representative masters (perhaps Mozart in this case from choice). If he wants more, present book can be commended as a storehouse of loci from a number of chamber-music masters. And the author's views are sound enough. But it cannot be said that he is qualified for writing a large-dimensioned teaching-book such as this purports to be, o an very important subject. The technical information is at a minimum; the generalized aestheticism, with the grave drawbacks abovementioned, at a maximum. And students do not want that sort of thing. Author, b. 1877, was 1899-1908 assistant music-master at Eton, lives at Windsor, gave from 1907 onwards chamber-music concerts in London for British works, and has himself composed superior music.

Ehrenfels, Christian v. Richard Wagner u. seine Apostaten. Wien, H. Heller & Co., 1913. ℳ 1,50.

Eisenring, G. Zur Geschichte der mehrstimmigen Missae bis um 1560. Veröffentl. d. gregorianischen Akademie z. Freiburg (Schweiz). VII. Heft. Gr. 8⁰, XII u. 209 S. Düsseldorf, L. Schwann, 1913.

Frankenstein, Ludwig. Arthur Seidl. Ein Lebensbild. Mit einem Abdruck von »Meine Vorlesungen am Leipziger Kgl. Konservatorium für Musik« von Prof. Dr. A. Seidl, einer Porträtbeilage u. einem Verzeichnis sämtlicher Werke Arthur Seidl's. 8⁰, 40 S. Regensburg, G. Bosse. Interessenten kostenlos.

Guttmann, Alfred. Die Wirklichkeit u. ihr künstlerisches Abbild. Gr. 8⁰, 147 S. mit z. T. farb. eingeklebten Abbildgn. Berlin, P. Cassirer, 1912. ℳ 5,—.

Halm, August. Von zwei Kulturen in der Musik. München, G. Müller, 1913. ℳ 4,—.

Heinemann, Ernst. Richard Wagner und das Ende der Musik. 2. Aufl. 8⁰, XX u. 175 S. Leipzig, in Kommission von Th. Thomas, 1913.

Hennings, J. Geschichte des Lübecker Lehrer-Gesangsvereins 1888—1913. Festschrift zur Feier des 25jähr. Bestehens. Gr. 8⁰, 75 S. Lübeck, J. Carstens, 1913. ℳ 1,50.

Höpflingen-de Lyro, Irma v. Renaissance der Gesangs- u. Sprechkunst. 8⁰, XII, 374 S. m. 12 Abbildgn. auf 4 Taf. Wien, W. Braumüller, 1913. ℳ 4,—.

Jahn, Arthur. Die Grundlagen d. natürlichen Bogenführung auf der Violine. 8⁰, VIII u. 120 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 3,—.

Jung-Janotta, H. Sprachgesang u. Belcanto. Denkschrift anläßlich des 100. Geburtstages Richard Wagner's 22. Mai 1913. 8⁰, 52 S. Berlin, F. Harnisch & Co., 1913. ℳ 1,—.

Kleemann, Hans. Beiträge zur Ästhetik u. Geschichte der Loewe'schen Ballade. Gr. 8⁰, VI, 94 S. Halle, M. Niemeyer, 1913. ℳ 2,40.

Klocke, Erich. Richard Wagner's Parsifal, an der Hand des Textbuches erklärt. Gr. 8⁰, 80 S. Leipzig, J. Wörner, 1913. ℳ 2,50.

Köster, Albert. Ansprache bei der Rich. Wagner-Feier des 22. Mai 1913, im Gewandhaus zu Leipzig geh. 8⁰, 12 S. Leipzig, C. F. W. Siegel, 1913. ℳ —,60.

Kürsteiner, Paul. Das tragische Kunstwerk v. Bayreuth. Festschrift zur Feier d. 100jähr. Geburtstages Rich. Wagner's. Hrsg. vom Richard-Wagner-Verein zur Förderung der Bayreuther Kunstideale in Basel. Gr. 8⁰, VI, 80 S. Basel, E. Finckh, 1913. ℳ 1,60.

Lach, Robert. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Beiträge zur Geschichte der Melodie. Lex. 8⁰, XV; 733 u. 98 S. Anhang (Notenbeilagen). Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1913.

Lamy, F. Shakespeare et la Musique. Extrait des Memoires de l'Académie d'Amiens. 1912. 8⁰, 43 S. Ohne Verlagsangabe.

Landry, Eugène. La théorie du Rythme et le rythme du français déclamé (avec une étude «expérimentale» de la déclamation de plusieurs poètes et comédiens célèbres, du rythme des vers italiens, et des nuances de la durée dans la musique. Gr. 8⁰, 427 p. Paris, Librairie Champion, 1911.

Comme on voit au tître, la musique semble ne pas y occuper une place prépondérante; toutefois elle y est présentée de telle façon, que ce ne sera pas sans quelque interêt qu'on en prendra connaissance. Pour débuter, je cite (de p. 400): «Le mètre (la mesure), pour être artistique, doit être d'abord altéré par le rythme ou l'accent métrique. Normalement, dans le chant, si le mètre n'est pas effacé par le rythme (je souligne E. E.), et si le tempo n'est pas trop vif, il semble que la valeur du temps fort dépasse celle du faible d'un dixième environ«. — De p. 40, je cite ceci: «Je reserverai le nom de rythme métrique ou plus simplement de mètre à une variété de rythme remarquable et propre à l'art, celle du pied des anciens ou de notre mesure musicale». —

Cela peut suffire pour se demander: quelle idée l'auteur se fait-il de la métrique et de la rythmique musicales?! — Je constate, que la période de confusion (dans les idées) où nous vivons, n'est guère propice à l'apparition du livre que Fétis profétisait en 1827: «Quelque jour, on fera de la réunion des bonnes choses qui sont particulières à chaque auteur, un livre aussi parfait qu'il est donné aux hommes d'en produire» (*Revue musicale*, 1827, vol. I, p. 561).

De ce livre modèle, celui-ci de M. Landry me semble bien éloigné. J'entends naturellement parler au point de vue musical; car je n'ai pas la compétence voulue, pour apprécier les idées de l'auteur sur les autres questions pour lesquelles il faudrait, ce me semble, un critique «qui est beaucoup plus que musicien». J'espère que l'auteur ait été plus heureux dans les autres branches, que dans ses exposés au sujet de la musique; car ce que je viens de citer de celle-ci, ne prouve pas, qu'il ait une idée claire et nette ni de la mesure ni du rythme musical. Je m'explique: Voici un rythme

1. ♩. ♪ ♪ ♪

auquel nous voulons essayer d'apprécier son idée citée (de p. 400), c.-à-d. «l'effacement du mètre par le rythme». —

A mesure que le rythme ci dessus (ex. 1) se greffe sur la mesure de $\frac{3}{4}$ (3 ♩) ou sur celle de $\frac{6}{8}$ (2 ♩.), la différence est certes (esthétiquement) très sensible et bien importante. Pour le faire saisir avec toute la clarté désirable, exposons avant tout, les temps avec leur (première) subdivision égale dans les dites deux mesures:

2. a) $\frac{3}{4}$ (3 ♩) | ♩ ♩ ♩ | ♫ ♫ ♫ |

b) $\frac{6}{8}$ (2 ♩.) | ♩. ♩. | ♪♪♪ ♪♪♪ |

Voilà le grand courant métrique, indiqué ici (2.) minutieusement par les signes – ⌣ et >, ce qui n'est cependant encore qu'une indication grosso modo; car les motifs «métriques» peuvent se dessiner dans le moule métrique soit dans la circonférence de 3a, 3b, 3c ou 3d, etc.:

3. a) b) c) d)

Il est clair, que malgré la variabilité des fluctuations dynamiques (< | >), l'accentuation métrique[1] reste (et doit rester) à la base des conceptions rythmiques. Ici, il faut avant tout, fixer l'attention sur un point d'une extrême importance en ce qui regarde le rythme et sa «base indestructible»: Die Takt-
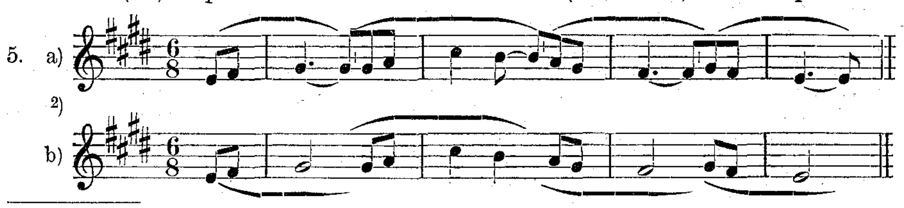
1) Telle que les – ⌣ l'indiquent sous 2a et 2b.

art. Que ce que l'on entend par «accentuation métrique», *peut* (et même *doit*) parfois être exprimée par une *prolongation* «*irrationelle*», est demontré par l'orgue, où, comme on sait, l'accentuation est absolument impossible; elle doit réaliser celle-ci (ou plutôt y suppléer) par la dite «prolongation».
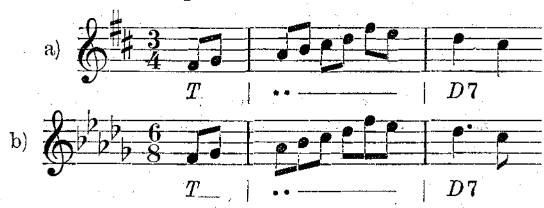
Supposons la seconde mesure des exemples 2a et 2b exécutée sur l'orgue, alors les croches qui sont accompagnées ici du signe de «l'accent fort» (—), devront avoir ce prolongement irrationnel, tel que Riemann l'expose à la p. 9 de sa *Dynamik und Agogik* (1884), où la note prolongée est accompagnée d'une *quadruple* (ou *quintuple*) *croche*, en petite forme. C'est à dire, selon le second exemple, qu'il qualifie lui-même de «besser»; car au premier, cette prolongation incombe à la dernière note de chaque groupe de *deux* ($\frac{3}{4}$) ou de *trois* ($\frac{6}{8}$) *croches*, ce qui évidemment est erroné. Certes, Riemann ne produirait plus aujourd'hui cet exemple; mais on peut regretter qu'il n'ait pas mentionné ce fait capital et cet exemple convaincant (le second), dans son System der musikalischen Rhythmik und Metrik (1903). Le rythme de l'ex. 1 sera donc tout autre s'il est greffé sur $\frac{3}{4}$ ou sur $\frac{6}{8}$ (4 a b):

4. a) $\frac{6}{8}$ b) $\frac{3}{4}$ [1]

Mais cela est trop abstrait. Prenons un exemple concret, afin de prouver victorieusement: que *si le mètre* (*le moule métrique*) s'efface, on tombe de *l'une* mesure dans une *autre*, ou . . . *dans le Chaos*. Cette mélodie d'*Oberon* de Weber (5a) se prête à être notée dans les deux (différentes) mesures que voici:



1) A ce sujet, l'occasion se présente vraiment trop rarement, pour ne pas en profiter. Voyons ces deux exemples a) et b):



a) constitue les premières mesures de l'*andantino grazioso* du 4e duo pour 2 violons de Mazas (éd. Peters 1955a); b) est le début de l'op. 116 d'Alfr. Jaëll (*La sylphide*). Sans «l'accentuation métrique» qui est propre à ces deux mesures, la différence esthétique n'existerait pas. Que parle-t-on donc du «mètre effacé par le rythme»!?

2) Au sujet de ces deux notations, il faut certes considérer comme un signe de la singulière période (*de confusion*) que nous traversons: qu'un compositeur a proposé, sous prétexte «de gagner 30 à 60% d'espace et de temps (à l'écrire)», de noter des combinaisons rythmiques telles que l'ex. 5a, plutôt comme 5b». Donc une «conception rythmique» en $\frac{6}{8}$, il faut la «noter» en $\frac{3}{4}$!!! Cet amateur du *time is money* n'a certes pas eu conscience du bouleversement complet (aboutissant au Chaos) qu'il rêvait par cette manie d'*apporter du nouveau*. Et c'est là une manie dont notre siècle souffre cruellement! — C'est M. Eug. d'Harcourt qui fit ce beau rêve (voir p. 340—41 de son livre *La musique actuelle en Allemagne et en Autriche-Hongrie*). Je me demande: Où allons nous?!

Ces notes (*sons*, valeurs) ont la même durée, sous 5a comme sous 5b. Mais combien esthétiquement différente est la mélodie (5), exécutée selon 5a ou selon 5b. — *Si le mètre s'efface*, qu'aura-t-on alors?! Quelque chose qui n'est ni $\frac{6}{8}$ ni $\frac{3}{4}$. Donc la confusion!

Si M. Landry veut bien avoir l'amabilité de nous expliquer clairement, ce qu'il entend par *l'effacement du mètre par le rythme*, ce sera sans doute doublement intéressant, pour comparer ensuite son explication avec celle que voudra bien nous donner aussi M. Guido Adler, et qui semble attacher grande importance pour l'avenir de notre art musical, de ce qu'il qualifie (p. 93—4 de son livre *Der Stil in der Musik*, 1911): «Die Unabhängigkeit der rhythmischen Akzente von den Taktakzenten»; tendance — ajoute-t-il — «qui se dessine nettement chez nos modernes».

Désireux de comprendre, j'ai dû — provisoirement — avoir recours aux hypothèses, moyennant les exemples qui précédent, et qui, certes, sont plus de nature à convaincre que ne le peuvent de pures affirmations. Il me serait agréable d'apprendre par la même voie (exemples), si j'ai bien ou mal saisi leur pensée.
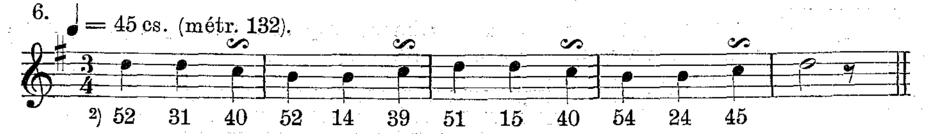
Si maintenant je cite (p. 79): «Que dire du Menuet de M. Paderewski, joué par l'auteur où une noire reçoit une valeur triple de la suivante» — nous pourons constater à quelles aberrations la science actuelle se laisse parfois entraîner, grâce à un certain esprit méticuleux, qui me rappelle Schopenhauer où il dit: «Daher sehen wir heutzutage die *Schaale der Natur* auf das genaueste durchforscht, die Intestina der Intestinalwürmer und das Ungeziefer des Ungeziefers haarklein gekannt: kommt aber einer wie z. B. ich[1]), und redet vom *Kern der Natur*, so hören sie nicht hin, denken eben es gehöre nicht zur Sache und klauben an ihren Schaalen weiter. Jene überaus mikroskopischen und mikrologischen Naturforscher findet man sich versucht, die Topfgucker der Natur zu nennen» (B II, S. 207, Reclam-Ausg.).

Décidément, il faut croire, que passé certaines limites, les finesses ne sont que des maîtres d'erreurs et de fausseté. Il y a donc des limites à tout!

M. Landry a cru utile, pour scruter les problèmes du rythme musical, «à avoir recours (p. 397) *pour le chant* à l'enrégistreur, souvent doublé du phonographe; *pour le piano* à un pianola perfectionné le «Mignon», et à l'automusicographe de don Angelo Barbieri».

Je cite maintenant ce que M. Landry expose à la p. 401, notamment le Menuet de M. Paderewski, joué par le compositeur même, sur le *Mignon*:

6.



M. Landry ajoute ensuite: «Dans les mesures 2, 3 et 4, les deux temps faibles réunis n'atteignent même pas la valeur du premier. La notation réelle serait donc ici ♩ 𝅘𝅥𝅯 ♪.»

Voilà! où l'on en arrive!

Certes, il ne fallait pas, je pense, cette contrôle minutieuse, pour *savoir* (ou admettre), que les temps en musique n'ont pas une durée «mathématiquement égale». Mais quant aux écarts que l'on doit constater ici dans l'exemple de Paderewski, où la *fantaisie* de l'auteur nous apparaît comme étant un peu trop «fantaisiste», — s'il fallait étudier les problèmes de la rythmique musicale *dans cette voie*, ... mais ce serait la plus manifeste mystification qu'on puisse s'imaginer.

Tous ces écarts du bon sens, en matière de science, je ne puis me les expliquer que par les paroles de Baudelaire: «*le baromètre de la raison moderne marque tempête*».

Déjà Westphal fit fausse route dans son livre *Allgemeine Theorie der*

1) Je crois que, eu égard à ce que Riemann à émis d'idées précieuses à l'endroit de la métrique et de la rythmique musicales, surtout dans son *System der musikalischen Metrik und Rhythmik* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903) il est, plus que personne, en droit de parler comme le fait ici Schopenhauer.

2) Tous ces chiffres représentant des Centièmes de Seconde (cs).

musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach auf Grundlage der antiken (1880)[1], ce qui n'empêcha pas, que Gevaert, Combarieu et d'autres, ont cru devoir le suivre.

Déjà en 1884 Riemann protesta (contre cette aberration du sens commun) dans sa Musikalische Dynamik und Agogik. Mais surtout dans son System der musikalischen Rhythmik und Metrik (1903) il a magistralement démontré l'erreur de Westphal ainsi que de tous ceux qui le suivent dans cette malencontreuse voie. Non sans raison, il termine (à la p. 308) cet ouvrage, pas les paroles suivantes:

«Die ältere musikalische Rhythmik seit Aristoxenos hat immer als Ziel im Auge, die verschiedenen in der Poesie erkennbaren Versformen und Strophenformen schematisch zu erklären; zu beweisen, daß das gar nicht die Aufgabe einer musikalischen Rhythmik sein kann, ist der meine Darstellung im Prinzip von jenen älteren unterscheidende Gesichtspunkt.
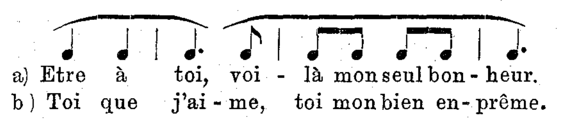
Deshalb nochmals zum Schluß die Mahnung: wenn wir in Sachen der musikalischen Rhythmik klar sehen wollen, so müssen wir uns vor allem hüten, irgendwelche Begriffe, die von der Sprache abstrahiert sind, auf die Musik zu übertragen. Ob die poetische Metrik mit gleichem Recht sich einer Stützung auf die Ergebnisse der musikalischen Rhythmik enthalten darf, das mögen andere entscheiden, deren spezielle Aufgabe die Ergründung der die poetische Formgebung beherrschenden Gesetze ist».

Quand je lis maintenant chez M. Landry (p. 34) le reproche suivant, à l'adresse de Riemann, je ne puis que m'étonner, que M. Landry, — qui, pourtant à la p. 29, cite (comme les ayant étudiés ou consultés) des ouvrages parus en 1904 (Saran) et en 1907 (Goujon), — semble ne pas avoir conscience de l'existence du livre d'une importance si capitale, que Riemann publia en 1903.

Je lis — dis-je — p. 34: «A côté, et même au-dessus de «l'accentuation» il y a donc lieu de faire ici une place au «phrasé». Ç'a été le grand mérite de M. Hugo Riemann de mettre en valeur l'importance des progressions dynamiques et «agogiques» (c.-à-d. celles du tempo), bien qu'il ait eu par ailleurs le double tort de ne pas assez approfondir cette vérité, et de lui trop sacrifier la doctrine courante de l'accentuation».

---

1) Lussy, après son Traité de l'expression musicale (1873), — où, à coté de quelques observations justes et précieuses, il donna pas mal de préceptes saugrenus, — crût en 1883 devoir renchérir sur Westphal. Il reprend p. 27 de son livre Le rythme musical (1883) la phrase de l'Adagio de la sonate pathétique de Beethoven, cité déjà p. 121 de son Traité (1873). Cette fois-ci, en discutant la phraséologie de cette «phrase» chez Westphal et Riemann, il réussit à prouver non seulement, qu'il était très eloigné d'être l'homme appelé à mettre en ordre le problème de la rythmique et de la phraséologie musicales, — mais par ses huit versions (confectionnées à son usage par Victor Wilder), adaptées à la dite phrase de Beethoven, dont nous n'en citons que deux (a et b):



et où déjà la version b) est en flagrante contradiction avec l'incise musicale, — il a victorieusement démontré (pour les clairvoyants), qu'il (Lussy), n'aboutirait jamais à résoudre le problème si complexe de la rythmique musicale. Sa haine envers Riemann, lui a joué plus d'un mauvais tour dans le rythme (1883) ainsi que dans son livre L'anacrouse dans la musique moderne (1903), qu'on doit sourire à tant de maladresse. Lussy ne fut certes pas guidé par l'amour de la science, mais par l'amour propre; or, dans cette voie, l'issue c'est assez régulièrement le ridicule! Et c'est là que Lussy a abouti; car même son œuvre posthume (1912, par Dechevrens) le prouve. — Documenter cette affirmation, m'entraînerait beaucoup trop loin; quoique ce serait une très utile leçon pour ceux, qui de nous jours, montrent trop de présomption. — Le livre que Fétis profetisait en 1827, mettra tout cela — espérons-le! et que ce soit bientôt! — à sa place.

Il faut donc bien s'étonner — et regretter — que M. Landry, qui, chez Riemann a surtout puisé dans sa Musikalische Dynamik und Agogik (1884) n'a pas connu son livre de 1903 où il dit (p. VIII): «Meine musikalische «Dynamik und Agogik» (1884) arbeitet sich noch mühselig durch den Wust falscher Definitionen, die, wie ein undurchdringliches Gewirr der Wurzeln von Sumpfpflanzen unter dem anscheinend klaren, mit Blumen geschmückten Wasserspiegel, sich jedem Vordringen in den Weg stellen».

M. Landry me semble avoir montré une bien curieuse façon de scruter le problème de la rythmique musicale; mais ce n'est pas dans cette voie que la solution se fera, mais bien dans celle que Riemann a montré dans l'ouvrage de 1903, dont M. Landry aurait certes dû prendre connaissance[1]. Et on peut considérer comme un cas bien singulier, qu'il a consulté des ouvrages postérieurs à celui de Riemann de 1903, notamment de Saran (1904) et de Goujon (1907). Je ne puis m'expliquer cette singularité, que par le fait: que ni M. Combarieu, ni bref aucun auteur français (autant que je sache) n'a soufflé mot du précieux livre de Riemann: System der musikalischen Rhythmik und Metrik (1903). Je crois cependant, que si Berlioz eût pu connaître ce livre, il l'aurait sans doute considéré comme très précieux! De celui qui écrivit en 1862 ces paroler (A travers chants): «Le rythme, de toutes les parties de la musique, nous paraît être aujourd'hui la moins avancée», — on peut sans exagération, supposer, qu'il eût mieux apprécié ce livre, que ses savants compatriotes semblent ne pas connaître.

Et cependant, il est si urgent qu'on s'occupe sérieusement de ce problème, qui a été si longtemps négligé à cause de l'harmonie. Aujourd'hui, on en est aux exagérations de celle-ci. A la question qu'un auteur souleva, il y a quelques années, dans la revue des deux mondes: «quand pratiquera-t-on le 11e harmonique?» j'ose répondre hardiment: lorsqu'on perd la raison! — Et il y en a qui sont déjà entré dans cette période. Notamment «théoriquement»; car «pratiquement», j'ai démontré l'absolu impossibilité. Mais si réellement, c'eût été

1) Je doute que M. Landry ait eu jamais sous les yeux, une des nombreuses Phrasierungsausgaben de Riemann. Si par exemple, il eut comparé l'op. 90 (II) de Schubert (Impromptus), dans la Phrasierungsausgabe de Riemann (p. 13, vol. 1579a de l'édition Litolff) avec celle de Th. Kullak (éd. Steingräber, no 596, p. 9), je crois qu'il eût parlé dans un autre sens de cet op. 90 (II) de Schubert, que ce qu'il en dit maintenant à la p. 117 de son livre. Probablement eut-il écrit alors tout autrement sur la rythmique musicale.

Mais ceci ne va pas jusqu'à dire que Riemann a dit le dernier mot au sujet de ce problème. Non! Il importe de fixer ici l'attention sur une controverse qui a eu lieu sur cette question importante, au 5. Deutscher musikpädagogischer Kongress (Berlin 1911). Des critiques bien fondées ont été émises au sujet des «in der Tat oft anfechtbaren Phrasierungsausgaben» de Riemann. Il faudrait pouvoir citer ici des pages entières de la dite controverse; faute d'espace il faut se limiter aux quelques paroles empruntées au précieux exposé du Dr. Hermann Wetzel (qui ouvrait le feu de la controverse): «Man schaffe begriffliche Einheit in der Lehre von der musikalischen Rhythmik, erst dann wird man sich über eine einheitliche Phrasierungsmethode einigen können» (p. 324). — «Eine verlockende und wichtige Arbeit wäre, Riemann's Gedanken auf eine lehrbarere Form zu bringen, zu vertiefen oder zu klären» (p. 324). «Riemann ist nicht mit einigen Bemerkungen zu widerlegen, sondern nur durch exaktere Untersuchungen, an denen es unsere praktischen Musiker bislang allzusehr fehlen ließen. — Alle ernsten Phrasierungsbestrebungen müssen von Riemann ausgehen» (p. 322 des Vorträge und Referate du dit Congrès). — Des nombreux articles que le Dr. Wetzel a déjà consacrés à cette question si importante, je ne veux citer que: «In welchen Takt steht Schumann's *Des Abends*?» En comparant cela avec ce qu'en dit Riemann à la p. 163 du System d. mus. Rh. u. Metrik, l'on pourra se rendre compte, combien Wetzel est allé, ici, plus au fond des choses. La question du rythme musical est d'un intérêt si capital, que j'espère qu'on une pardonnera cet article, un peu long pour un compte rendu. J'ai tout simplement pris à cœur, d'essayer (à l'occasion du livre de M. Landry) à exciter l'intérêt pour ce problème, où beaucoup reste à éclaircir et à simplifier. Tout cela ira bien mieux, dès qu'on prendra pour devise ces paroles précieuses de Montesquieu: «Je n'ai point tiré mes principes de mes préjugés, mais de la nature des choses (De l'esprit des lois)».

pratiquement possible, j'en aurais démontré l'inconcevable ineptie «esthétique».

Il est donc plus que temps, que nous tournons nos regards du côté de la rythmique musicale, et de prendre à cœur les sages paroles de Riemann (p. 37[1]), Musikalische Dynamik und Agogik, 1884):

«Eine von der Zukunft mit Bestimmtheit zu erwartende eingehende Unterweisung in den Elementen der Metrik und Rhythmik (welches Konservatorium kennt einen solchen Kursus?) wird der erlahmenden Phantasie unserer Generation neue Schwungkraft geben, und Werke von origineller Frische schaffen helfen.»

Pour terminer — je l'ai déjà fait entendre —: j'avoue ne pas être suffisamment compétent pour critiquer les autres questions du livre, sur lesquelles il me faut bien garder le silence. Mais j'ai cru voir, qu'il y a là beaucoup d'observations intéressantes parsemées dans ce livre, qui, cependant, ne me semble pas briller par un grand souci de clarté methodique. Les exemple n° 5 et 6, dont j'ai cru devoir appuyer une citation du livre de M. Landry, peut, je pense, le prouver. L'orientation qu'on semble vouloir prendre en france, pour résoudre la question de la rythmique musicale, ne paraît guère promettre[2]). Après M. Combarieu avec sa sympathie pour les erreurs fondamentales de Westphal, maintenant M. Landry qui s'y prend de cette façon, ... j'en demeure perplexe! Emil Ergo.

Levy, Paul, Geschichte des Begriffes Volkslied. — 196 S. Berlin, Mayer u. Müller.

Das Werk stellt den Ausbau einer Dissertation dar, deren Gründlichkeit wohl die fesselnde Aufgabe zu erfüllen vermöchte, eine Geschichte des Begriffes »Volkslied« zu schreiben. Leider verfällt Verf. wie Brunier, Uhl u. a. in den alten Fehler, den Begriff Volkslied nur vom folkloristischen Standpunkt aus zu betrachten und die rein musikalischen Faktoren wenig heranzuziehen. Solange dieses nicht in gleicher Stärke geschieht, werden sowohl die Produktion wie auch die Rezeption in ihrer größeren oder geringeren Kraft eine ausschöpfende Erklärung niemals finden. Die Erforschung des deutschen Volksliedes steckt noch in den Kinderschuhen, und wäre deshalb dringend zu wünschen, daß der Staat den Vorsatz einer großen umfassenden tonischen und textlichen Sammlung deutscher Volkslieder bald in die Wirklichkeit umsetzte, damit die rühmenswerten Bestrebungen des Verfassers und anderer einen »fruchtbaren« Boden zur Erforschung vorfinden. Ludwig Riemann.

Ludwig, Emil. Wagner oder die Entzauberten. 8°, 316 S. Berlin, F. Lehmann, 1913. ℳ 4,—.

Meinach-Iwels, W. Eine Bayreuthfahrt. Wilhelm an Maria. 8°, 96 S. Leipzig, Xenien-Verlag, 1913. M 3,—.

Ein begeistertes, nettes Büchlein, nicht uninteressant dadurch, als man sieht, daß die Haltung wirklich begeisterter Wagnerverehrer an Einseitigkeit zu verlieren beginnt.

Molitor, Gregor, P. Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien. Lehrbuch z. Gebrauch an Konservatorien, Seminarien u. kirchenmusikalischen Schulen, sowie zum Selbstunterricht. 8°, V u. 136 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 3,—.

Nitze, Hans. Das Recht an der Melodie. 8°, 163 S. Berlin, Duncker & Humblot, 1912.

Die gewandt und mit guter Beherrschung des Stoffs geschriebene Abhandlung, offenbar eine Dissertation, leidet an dem bei solchen Arbeiten ziemlich häufigen Fehler, daß der Verfasser im Bestreben einer erschöpfend-schulgerechten Behandlung sich nicht streng aufs Thema konzentriert, sondern sich vielfach in breiten Ausführungen allgemein - urheberrechtlichen Inhalts ergeht, die nichts Neues und wenig Interessantes bieten. So gibt der Verf. auf S. 99—129 unter der Über-

1) Je ne puis que recommander également, ce qu'il dit (p. 69) au sujet des metrisch-rhythmischen Formationen des pages précédentes: «Wer einmal den reichen Gehalt an lebendiger Kraft und Bewegung, usw. usw.» (voir à l'endroit cité).

2) Cela peut paraître d'autant plus étrange, qu'il est genéralement admis, ce qu'un jour j'ai lu quelque part: «im Ganzen hat die Weltgeschichte bewiesen, daß in der Musik die Hauptgaben an den drei Hauptkulturnationen fast gleichmäßig verteilt sind: die Italiener repräsentieren die Melodie, die Deutschen die Harmonie und die Franzosen den Rhythmus» (Fr. Spiro).

schrift »Rechtsbehelfe bei Verletzung des Rechts an der Melodie« eine ausführliche Darlegung über die urheberrechtliche Rechtsverfolgung überhaupt, während er stattdessen mit einem Worte hätte sagen können, daß Verletzungen des Rechts an der Melodie eben nach den allgemeinen Vorschriften wie jede andre Urheberrechtsverletzung zu verfolgen sind; ebenso hätte bei den überflüssigen Abschnitten über das Erlöschen des Melodieschutzes, über die Übertragung des Melodierechts usw. ein Verweis auf die allgemeinen Vorschriften genügt. Von diesem Mangel abgesehen, der hoffentlich bei einer späteren Auflage durchgreifend beseitigt werden wird, handelt es sich zweifellos über eine den Durchschnitt weit überragende Arbeit, an der eine wissenschaftliche Behandlung der Materie künftig nicht wird vorübergehen können, wenn man auch der Ansicht des Verf. in vielen Punkten nicht beizupflichten vermag. So verneint er z. B. im Gegensatz zur Rechtsprechung die Notwendigkeit eines wirtschaftlichen Interesses als Voraussetzung der Geltendmachung des Melodierechts und muß deshalb konsequent Beethoven's Diabelli-Variationen, Brahms op. 9 u. a. als im Sinne des heutigen Rechts unzulässige Benutzungen fremder Themen ansprechen. Unhaltbar erscheint der Versuch, einen Melodieschutz an der Harmonisierung einer gegebenen Melodie zu konstruieren (S. 49), anfechtbar die musikgeschichtliche Skizze S. 41 f., sehr bedenklich die Ausführungen S. 53 f. über Melodie und Motiv (das »Leitmotiv« trägt nach des Verf.'s Ansicht einen mehr fanfaren- oder signalartigen Charakter und soll deshalb keinen Melodieschutz genießen). Daß Bach's Goldberg-Variationen irrtümlich als Bearbeitung eines fremden Themas aufgeführt werden, würde bei einer späteren Auflage ebenso zu berichtigen sein, wie die konstant falsche Schreibweise Parsival und Hugo Wolff.

Freiesleben.

Pirro, André. Dietrich Buxtehude. Gr. in-8, 2 ff. et 508 p. Paris, Fischbacher, 1913. 15 Fr.

Les beaux travaux sur Jean-Sébastien Bach, par lesquels M. André Pirro s'est fait connaître et qu'il développe et renouvelle dans ses leçons professées à la Faculté des lettres de l'Université de Paris, l'ont engagé à plonger plus avant dans les racines de l'art allemand au XVIIe siècle, et il nous offre sous forme d'une monographie de Dietrich Buxtehude, les premiers et considérables résultats de ses investigations.

Grâce à l'acquisition, en 1725, de la collection de Brossard, la Bibliothèque Nationale de Paris se trouve, comme l'on sait, en possession d'une belle série d'anciennes publications musicales allemandes: mais ce fonds précieux ne peut servir que de noyau à l'étude de toute une époque artistique, et c'est par des voyages répétés en Allemagne, en Danemark, en Suède, c'est par la consultation directe des documents originaux et leur confrontation avec l'abondante littérature moderne des rééditions et des monographies critiques, que M. Pirro a rassemblé, trié et éprouvé les matériaux de son travail, et qu'il en a établi la liaison et déterminé le sens. On ne peut qu'admirer la consciencieuse application qu'a mise ainsi M. Pirro à fouiller, autour du sujet principal de son étude, toutes les avenues latérales. Pour peu que l'y invite un fait, accessoire même ou secondaire, il s'engage en d'apparentes digressions qui sont en réalité dans l'étroite dépendance du chemin à parcourir et sans lesquelles ne seraient ni situés ni compris les événements de la carrière de Buxtehude, et les éléments de son style.

Ce qu'une telle abondance de détails impose peut-être de lenteur à la marche de l'ouvrage, est amplement compensé par un gain inappréciable sous le rapport de la sécurité et du fini du travail. Nous n'avons pas sous les yeux l'œuvre d'un dessinateur hardi, dont le crayon rapide interprète à grands traits les caractères saillants de son modèle, mais celle, plus durable et plus achevée, du graveur qui imprime d'un geste attentif, en progressant patiemment de centimètre en centimètre, la morsure du burin sur la planche de cuivre, jusqu'au jour où, de son rude labeur terminé, le tirage fera sortir l'œuvre d'art vivante et complète.

Si la grande figure de Buxtehude reste constamment, dans cette œuvre, en plein relief et au premier plan, elle n'y paraît pourtant pas isolée. M. Pirro donne pour fond, à son portrait, l'image de toute une période de culture musicale, et il évoque tout un cortège d'ombres, où passent d'illustres personnages, d'habiles virtuoses, de laborieux maîtres de chapelle, et quelques grands musiciens. Les premiers cadres où se meuvent les acteurs de cette histoire sont Elseneur et Helsingborg, où retentissent les échos de la musique cultivée dans les cours de Danemark et de Suède, et dans les riches cités de l'Allemagne septentrionale. A Lübeck, où s'installe en 1668 Buxtehude, comme successeur et

gendre posthume de Franz Tunder, l'auteur nous fait faire ample connaissance avec cette curieuse et féconde institution des musiques du soir, Abendmusiken, à laquelle tant de splendides cantates, tant de compositions d'église ou de concert, vocales ou instrumentales, doivent leur origine. Buxtehude collabore activement à ce répertoire, ainsi qu'au répertoire liturgique de l'église au service de laquelle s'écoule jusqu'au bout son existence laborieuse et paisible.

La seconde et plus forte moitié du livre de M. Pirro est remplie par l'étude analytique des compositions de Buxtehude, cantates de toutes dimensions et de toutes destinations, psaumes, chorals, et musique instrumentale. Il serait difficile de donner, sans de longs extraits, une idée suffisante de ces analyses, qui sont constamment soutenues de textes musicaux et de rapprochements avec les productions des maîtres précédents ou contemporains. La sagacité et la finesse du jugement esthétique s'y allient à la richesse d'une documentation dont l'ampleur et la précision semblent bien ne laisser place à aucune découverte importante, non plus qu'à de valables objections. Nous résumerons notre pensée en disant qu'un tel ouvrage n'honore pas seulement son auteur, mais toute une littérature.

Une soigneuse table des noms cités et une bibliographie des œuvres de musique vocale de Buxtehude terminent le volume et y rendent toutes les recherches aisées. Michel Brenet.

Programme der von dem Organisten Herrn Paul Meder in den Jahren 1897 bis 1909 in der St. Petrikirche zu Hamburg veranstalteten Musikaufführungen. (Dem Andenken P. Meder's gewidmet v. einem Schüler.) Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1913.

Rudolz, Rudolf. Die Registrierkunst des Orgelspiels in ihren grundlegenden Formen. Gr. 8⁰, 60 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 2,—.

Schaefer, Karl, Musikalische Akustik, Kleinformat, 144 S., 2. Auflage, Sammlung Göschen Nr. 21, Leipzig 1912.

Die regsame Göschen'sche Verlagshandlung bringt in 12 Bänden allgemeinverständliche Schriften über Musik, von denen das vorliegende Werk in seiner neuen Auflage einen besonders günstigen Eindruck hinterläßt. Mit Rücksicht auf den weitgezogenen Leserkreis ist das Werk um 11 Seiten gekürzt, wodurch es an Klarheit, Verständlichkeit und Übersicht gewonnen. Die neue Auflage mit ihrer gediegenen Ausstattung beweist uns, daß die »spröde« Lehre der Akustik sich immer mehr Eingang verschafft, nicht zum geringen durch die vorzüglichen, klarverständlichen Arbeiten des Verfassers. Das Büchlein sei angelegentlich empfohlen. Ludwig Riemann.

Schweitzer, Albert. J. S. Bach, le musicien-poète. Avec la collaboration de Hub. Gillot. Préface de Ch. M. Widor. 3. tirage. Gr. 8⁰, XX, 455 S. m. Notenbeispielen u. Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 8,—.

Scritti varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier. Turin, Fratelli Bocca, 1912.

Bei dieser zum 60. Geburtstag des verdienten italienischen Literarhistorikers Rod. Renier erschienenen, durch ihren Umfang imponierenden Festschrift ist auch die Musikwissenschaft nicht leer ausgegangen. Neben H. R. Lang, der zur Ergründung des ursprünglichen Sinnes der metrischen Termini *estrabot, strambotto, estribote, estrambote*, mit Nachdruck auf den Wert der spanischen Dichtung hinweist, hat den umfangreichsten und wichtigsten Beitrag Francesco Novati geliefert in seinem »*Contributo alla storia della lirica musicale italiana popolare e popolareggiante dei secoli XV, XVI, XVII* (p. 899—979). Aus dem Inhalt dieser Studie seien nur zwei Gegenstände hervorgehoben. Einmal die eingehende Untersuchung der Frottole — von denen durch G. Cesari endlich eine vollständige Abschrift aus München nach Italien gewandert ist — auf ihren Gehalt an poetischem Volksgut: eine Untersuchung, die jene ähnlichen Charakters von d'Ancona, Renier, Lovarini, V. Rossi u. a. aufs glücklichste ergänzt, und neues Licht auf den Gesamtcharakter der Frottole wirft. Zum andern ist einmal mit festem Blick, wenn auch nur von der literarischen Seite, und daher ohne abschließendes Urteil, die Villanella alla Napolitana aufs Korn genommen. Der Reichtum der Studie an Notizen und Streiflichtern ist erstaunlich: für so manches verschlossene Pförtchen der weltlichen Musik der italienischen Renaissance läßt sich hier der Schlüssel finden.

A. Einstein.

Seidl, Arthur, Hellerauer Schulfeste, 77 S., XVI Bilderblätter, Deutsche Musikbücherei, Band 2, Regensburg, G. Bosse.

Hellerau zieht immer weitere Kreise um sich. Rettungslos verfallen Freunde

und Neugierige, sobald sie Werke, Worte und Taten des Jaques-Dalcroze gesehen, in den Bann dieser eigenartigen, zum neuen Leben erweckten Kunst. Den Verfasser führt nicht bloß die Feder der Begeisterung, nein, auch ernstes, musikalisches Wissen, so daß auch die abseits Stehenden unwillkürlich von den überzeugenden Erfolgen in Hellerau hingerissen werden. Nochmals: man probiere die Lehre Jaques-Dalcroze mit Schülern, mit Kindern — man kommt nicht wieder los von dieser wunderbaren rhythmischen Lebenserweckung.

Ludwig Riemann.

Seydel, Martin. Stimmbildung und rednerische Ausdrucksübungen im Dienste der Kirche (Vortrag). Kl. 8⁰, 34 S. Leipzig, J. C. Hinrichs, 1913.

Stanford, Charles Villiers. Musical Composition, a short treatise for students. London, Macmillans, 1912. pp. 193, demy 8vo. 3/6.

At Z. IX, 171, Jan. 1908 were noticed certain textbooks, i.e. Elements, Counterpoint, Harmony, Form, etc., by Stewart Macpherson (1865-). These—published in original and also with German translation of Jul. Bernhoff by Jos. Williams, London—represent the separate-study course mainly in use at the Royal Academy of Music. General composition however is taught there as a final study by the Curator, Frederick Corder (1852-), and the manual embodying his teaching of 23 years, "Modern Musical Composition" (Curwen, London), was reviewed in article at Z. XI, 8, October 1909. The case is analogous at the Royal College of Music, and present is a parallel work to Corder's, being the result of the 25-year teaching of Sir Charles Stanford (1852-) as chief composition-professor there.

There is nothing exactly like such books as the two last-named on the continent. Cherubini and Halévy between them wrote a Cours de contrepoint et de la fugue (1835), Berlioz a Traité d'instrumentation (before 1839), Ferdinand Hiller a volume of Uebungen (1860), Gevaert a Cours méthodique d'instrumentation et d'orchestration (1863), Tschaikowsky a book on Harmony (1870); and so forth. Also the standard composite courses of A. B. Marx (1837-47), J. G. Lobe (1850-67), Salomon Jadassohn (1883-89), etc., all contain more or less of general advice. But none of all these represent the final periscope view. A book summing up his general knowledge for benefit of his pupils, by an eminent composer still in the full tide of his career like Stanford, is not hitherto to be found on the book-shelves.

Present book is so full of sage remark, that it is difficult to know where specially to quote; but quotation is almost the only way to illustrate it.

Observations were made at Z. VI, 507, Sept. 1905, on the essential priority of counterpoint over harmony as natural study. At Z. IX, 108, Dec. 1907, was given a 10-page article to the effect that at least counterpoint, harmony and general composition should be taught as separate subjects and not intermixed. Stanford (page 9) has the following about counterpoint:—"These examples are sufficient in themselves to show the immense advantage which counterpoint has over harmony as an initial training . . . To begin technical training with harmony gives rise also to a habit in a beginner, which it is most difficult to eradicate when he embarks on composition, the habit of harmonising every note of the melody and keeping every part hard at work without rests. The usefulness of rests is one of the essentials of composition. A piece of music has to breathe like a human being; the rests are the breathing places. The absence of them invariably results in stodginess and monotony. Again, counterpoint teaches economy of material, one of the most important (and most frequently neglected) requirements of the composer. It does so by the suggestion of chords which are not actually complete, and by training the mind to utilise suggestion as a necessary contrast to defined richness of chord-combination. An excellent instance of the result of this system is to be found in the last movement of the Ninth Symphony of Beethoven, where the theme is first presented without any combination at all, and is repeated with gradually enriched surroundings . . . . The first principle to be laid down is therefore, to study counterpoint first, and through counterpoint to master harmony. It is not necessary to remind a student of musical history, that this was the process by which were trained all the great masters from Palestrina down to Wagner and Brahms. The policy of putting harmony before counterpoint is of comparatively recent growth . . . The second principle is that the study of counterpoint, if it is to be of real value, must be strict. It has recently become the fashion to speak of counterpoint as if it were divided into two branches, strict and free. There is no such thing as free

counterpoint from the standpoint of technical study. It is only a pedantic name for composition". His 6 early maxims (page 22) are as follows:—(1) Study counterpoint master harmony; (2) Study strict counterpoint only; (3) Study the pure scale and accustom yourself to think in it; (4) Practise canonic and fugal writing until the results sound quite easy, natural and musical; (5) Write always some music in any free style, without thinking about rules, alongside your technical work; (6) Learn the value of using plenty of rests.

Certain remarks in the chapter on "Technique" give room for discussion. The attack on the "whole-tone-scale" music of Debussy, etc. (page 17), is put on the ground that "except upon a keyed instrument tuned to the compromise of equal temperament" it is "unnatural and impossible". But orchestras, string quartets and voices, not executing very diatonic music, are habitually and of necessity (in spite of what is said on page 13) doing just what the keyed instruments do. What is true is that the whole-tone business very soon on aesthetic grounds becomes a tiring mannerism, to our English ears at any rate. Then about the "modal scales". No doubt, throwing the differences on to major and minor tones, they do represent the mathematically-calculated simple ratios very approximately; but not even those absolutely. And though they have the immense authority, that the Church world if not the lay world lived contentedly with them for centuries, and though perhaps many deep-feeling people still prefer that kind of music for church purposes; yet how far can this be carried to-day in practice? With the least chromaticism or modulation "modality" ceases. No doubt Stanford is right in his aspect of this matter from the point of view of education proper. And we all of us sigh for pure intonation; if we could only get it, but we cannot. With regard to the practical introduction of "modality" into modern art; as a trick worth knowing, as a flavouring, it is valuable enough. And such a matter is safe in the hands of a master like Stanford. But with persons less intuitive it becomes only another mannerism, and has been decidedly a contributory cause to much recent graveyard dulness.

The chapter on Variations is of the greatest interest. For instance the full analysis of Beethoven's "Vieni, amore", and Brahms's "St. Antoni". Also that of the variation-like imitations in accompaniment to Brahms song, op. 63, III; with which might be compared Brahms, op. 59, VII, song, one of his most passionate and tender, yet largely based on canonic imitation in the accompaniment. Regarding such things Stanford says:—"The art of art-concealing is one of the composer's prime necessities; it is not so much a virtue to possess it, as it is a vice to lack it. The slave in Horace's satires, who asked for a reward from his master because he had not stolen any of his property, was told very justly that his reward was security from the gallows. So it is with the composer". Or again:—"The master will, more often than not, write the ingenuities without knowing that he has written them, and will often be himself surprised at an analytical exposition of the interesting points of detail which his well-equipped and disciplined brain spontaneously worked out for him. This is the only art which will live and tell upon generations of men, and without it music is a barren wilderness. It is only attainable by men of inventive power, who have worked steadily, without faltering or taking their hand from the plough, to bring their workmanship to the greatest perfection possible".

One cannot forbear giving the 18 "danger-signal" texts on which he finally preaches at length:—(1) The danger of altering the pace of a movement unconsciously in the mind, when intending to write in the same tempo. (2) Of using the terms ritardando and accelerando as an integral part of a passage, to make a rhythm which sounds too short longer, or one which sounds too long shorter. (3) Of ending a movement unsatisfactorily from a rhythmical point of view. (4) Of using an insufficient number of rests and silences. (5) Of falling into a style of orchestration which resembles the perpetual use of the full swell of an organ. (6) Of lack of economy in material. (7) Of losing sight of the characteristics of the means used for expressing the ideas. (8) Of building a large superstructure upon a shallow foundation. (9) Of using big means for little ends. (10) Of overloading and over-elaborating less important moments. (11) Of expressing ideas realistically to one's own mind, without certainty that it will be intelligible as music to the ears of others. (12) Of improvising without method. (13) Of anticipating the introduction of a key towards which a modulation is in progress. (14) Of making the keys into which you modulate sound as if they were the

original key of the piece. (15) Of writing a single part in a key different from the chord last heard. (16) Of writing rosalias, especially in melody. (17) Of lowering music to illustrate lower emotions and instincts. (18) Of trying to be original.

No one can read this book, the joint product of a thoroughly sane intellect and a complete art-mastery, and not rise with a feeling of profound respect for its author. And not the least noticeable point is, that a student (or anyone else) can buy so much of the best instruction at so very trifling an outlay.

Voigt, A. Exkursionsbuch zum Studium der Vogelstimmen. 6. vermehrte und verbesserte Auflage. 8⁰, VI u. 327 S. Leipzig, Quelle & Meyer, 1913. ℳ 3,—.

Volbach, Fritz. Die Instrumente des Orchesters. Aus Natur- u. Geisteswelt. 8⁰, VI u. 109 S. mit 60 Abb. Leipzig, B. G. Teubner, 1913. ℳ 1,—.

Wagner, Richard. Œuvres en prose. Tome quatrième, traduit en français par J.-G. Prod'homme: Opéra et Drame (1ère et 2e parties); tome Septième, traduit en français par J.-G. Prod'homme et F. Caillé. — Paris, Delagrave, 1913, in 12⁰, XII—276 et 320 pages.

C'est chose en apparence assez bizarre, que pendant de longues années l'on ait pu, dans les pays de langue française, disserter et discuter à perte de vue sur les œuvres et les théories de Wagner, sans aborder de front l'entreprise d'une traduction complète de ses écrits. Un petit nombre d'entre eux seulement paraissaient de temps à autre, en entier ou par fragments. Il était réservé à M. J.-G. Prod'homme d'assumer la lourde tâche d'une version définitive et de la mener à bien, en échelonnant sur plusieurs années son labeur et l'apparition des volumes. Les tomes IV et VII, qui viennent de paraître, correspondent aux tomes III à VI des éditions allemandes. La traduction sera terminée à la fin de 1913, pour le centenaire du maître. Rédigée avec un soin scrupuleux, éditée dans un format commode, avec des notes et des préfaces utiles, — et même, pour le tome IV, avec une étude importante de M. Lionel Dauriac, qui nous enseigne «comment il faut lire Opéra et Drame» —, cette publication sera accueillie avec reconnaissance par tous ceux qu'à des titres divers intéresse la pensée de Richard Wagner.

M. Brenet.

Œuvres en Prose de Richard **Wagner,** tome VIII, traduit par J.-G. Prod'homme et L. Van Vassenhove. Delagrave éditeur, Paris, 1913. Un volume, fr. 3,50.

Le huitième volume de la traduction des Œuvres en prose de Richard Wagner, dont l'appartion coïncide avec le centenaire du grand compositeur, est particulièrement intéressant pour le lecteur français.

Il contient d'abord la fameuse Lettre à Hector Berlioz, écrite au lendemain des deux concerts de Wagner au Théâtre-Italien (janvier 1860), puis le compte-rendu, rédigé par Wagner lui-même, pour l'Allemagne, des trois fameuses représentations du Tannhæuser, en 1861. La préface aux Quatre Poèmes d'opéra, écrite également Paris, et traduite par Challemel-Lacour, ne figure pas dans ce volume, ayant été rapprochée de la Communications à mes amis (tome VI des Œuvres en prose), Le long article sur le Théâtre impérial de Vienne, écrit peu après le séjour de Wagner à Paris, expose un projet de transformation de l'Opéra viennois, qui n'eut pas de suite, non sans faire l'éloge — assez inattendu à cette époque, sous la plume de Wagner, — de la méthode de travail adoptée à l'Opéra de Paris. La lecture de ces pages, écrites un an après la chute de Tannhæuser à Paris, prouvent, au contraire de la légende, que le maître sut rendre pleine justice aux efforts qui avaient été faits en faveur.

Avec l'Etat et la Religion, et Art allemand et Politique allemande, de plusieurs années postérieurs aux articles précédents, Wagner explique plusieurs de ses idées philosophiques, politiques et sociales. Art allemand et Politique allemande, publié un an après Sadowa et trois ans avant la guerre franco-allemande, contient des pages d'une actualité brûlante, et qu'on croirait écrites d'hier. C'est certainement l'ouvrage le plus violent que Wagner ait publié, sinon contre la France, comme on l'a dit, du moins contre l'esprit français; brochure prophétique en même temps, et qu'on ne peut lire sans émotion lorsqu on se rappelle qu'elle date de 1868. Art allemand et Politique allemande est traduit intégralement, pour la première fois, dans ce huitième volume des Œuvres en prose de Richard Wagner.

Walzel, Oskar. Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit. Eine Jahrhundertbetrachtung. 8⁰, VI u. 94 S. München, G. Müller & E. Rentsch, 1913. ℳ 2,—.

Who's Who in music. Biographical record of contemporary musicians. Ed. H. Saxe Wyndham and Geoffrey L'Epine. London, Pitmans, 1913. pp. 295, large crown 8vo. 6/-.

At Z. V, 87, Nov. 1903 will be found a monograph describing what is in existence under the heads of (a) all-world dictionaries of biography, and (b) the same limited to single separate countries, otherwise called "National dictionaries of biography". As falling under the 2nd. head was given there a complete account of the great Dictionary of English National Biography, London, Smith Elder, 70 volumes 1885-1912. This last is only for deceased personages.

On the other hand, long prior to that had been brought out in 1849 a "Who's Who" dictionary, giving short biographies of living eminent men and women (Adam Black, London). This has grown and is now the recognized complement of the Dict. of Nat. Biography. In 1904 lists and tabulated matter were removed thence to a separate "Year-book", but body of work alone this year is pp. 2364 crown 8vo. The work feels the pulse of the current generation, and is in universal use for social, professional and literary purposes. The cost of keeping it accurately up to date must therefore account for its having been so long unique, without being copied by other countries or in special categories. Of late exact imitations have been:—Canadian men and women of the time (Biggs, Toronto, 1898); Who's Who in America (Marquis, Chicago, since 1899); Wer ist's (Degener, Leipzig, since 1905); Qui êtes vous (Delagrave, Paris, 1909); Who's Who in science (Churchill, London); etc. In Germany also there have been such works as Kürschner's Deutscher Literatur-Kalender, including biography (Göschen, since 1878).

The latest productions have been Who's Who in the theatre, and the work shown at head (both Pitmans). Present editors have prudently abstained from any definition of qualifications for inclusion, beyond what is stated in title. Music is a very widely ramifying subject, with vague interior boundaries between classes. Also there is the crux of how far to include musicians of other countries. Such things will adjust themselves if the work proceeds yearly or periodically, but the development is a highly responsible task. For H. Saxe Wyndham see Z. VIII, 251, March 1907. The present initial volume shows discretion and ability. It will be extraordinarily useful among musicians, critics, musical amateurs, etc.; as well as in business circles.

Wolf, Johannes. Handbuch d. Notationskunde. I. Teil: Tonschriften d. Altertum und des Mittelalters. Choral- und Mensuralnotation. Kleine Handbücher der Musikgeschichte VIII/1. Gr. 8°, XII u. 488 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 10,—.

Wood, Alexander. The Physical Basis of Music. pp. 163 royal 16 mo. Cambridge University Press, 1913. Cloth 1/-.

The "Cambridge Manuals of Science and Literature" are among the marvels of the last ten years' cheap-book movement. Size 6″ × 5″. Excellent cloth binding. Good print. Average length 150 pages. Uniform price 1 shilling. And not re-print, as most recent cheap issues, but original and extremely full and sound abstracts of wide subjects by well-informed living writers. Begun 3 years back. Sixty volumes out, and as many in hand. General editors, Peter Giles, (1860-), since 1911 master of Emmanuel College, Cambridge, and Albert Charles Seward (1863-), since 1906 Prof. of Botany, Univ. of Cambridge.

To present author (Fellow of Emmanuel College) has fallen a difficult subject, which he has however creditably handed. The exposition of the objective physical facts of Phonetics is throughout lucid and sensible. The tabulations are numerous and useful. As to the physiological action of the human ear in music (Acoustics proper), author is of course on more debateable ground. A recent French writer for instance, Pierre Bonnier (cf. Z. XIV, 175, March 1913) ridicules the idea of nature having placed a ready-tuned pianoforte of 2500 tones (Corti's rods) in every ear for sympathetic resonance; that is the present assumed basis of everything, the denial is however capable of argument. Author is weakest in his exposition of the physical explanation of certain fundamental aesthetic harmony-effects. For instance, the phenomena of the potency of the bass-note in most chords, the enormous difference in effect between the $\frac{5}{3}$ and the $\frac{6}{4}$, the potency of the tonality-sense; these matters, of vital moment to practical musicians, are left wholly untouched. See author's chapter VIII, where he goes somewhat near such subjects.

Buchhändler-Kataloge.

L. Liepmannssohn, Berlin SW.11, Bernburgerstr. 14. Katalog 184. Autographen. Darunter: Musiker (Nr. 516—760).

Reeves, London, W. C. 83, Charing Cross Road. A. Catalogue. Part 45.

L. Rosenthal, München, Hildegardstr. 14. Katalog 150. Bibliotheca Liturgica Pars II. Sacrificium S. Missae. S. Eucharistia et alia Sacramenta. Ritus et Caeremoniae. Antiquitates. Musica sacra. Hymni. Disciplina. Concilia. Bullae et Litterae Indulgentiarum. Regulae. Vitae Sanctorum.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Berlin.

In der Sitzung vom 19. Mai sprach Herr Universitätsdozent Dr. Tobias Norlind aus Lund über das Schwedische Volkslied und die Volksliedforschung in Schweden. Er behandelte zunächst die in ihren Anfängen bis zum 13. Jahrhundert zurückreichende Ballade, für welche nur die späten Aufzeichnungen des 18. Jahrhunderts als Quellen vorliegen und deren alter Melodiebestand durch die Übernahme von Kirchenmelodien, durch das Eindringen französischer Airs usw. eingeengt worden ist. Das Schema der Balladenweisen, die noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts im Volke lebendig bewahrt wurden und vornehmlich pentatonischen und dorischen Charakter zeigen, wurde des näheren erörtert. Ausführlich ging sodann der Vortrag auf die Tanzformen ein, die mit dem Balladengesange verbunden waren. Eine Analogie zu den alten Tänzen bilden die heutigen Ringeltänze, die von der erwachsenen Jugend in einer Kette oder einer Doppelreihe getanzt werden und bisweilen in die modernen Figurentänze übergehen. Weiterhin wurde das Gebiet der primitiven Musik überblickt, bei welchem vor allem Hornmotive, Lock- und Signalrufe, sowie Melodien auf der Sackpfeife und der vielfach von alten Frauen gespielten Fingerpfeife in Betracht kommen. Eine besondere Gruppe bilden die lappischen Melodien, welche eine Art Leitmotive aufweisen, zwei- oder dreitaktige Weisen, die allgemeines Erinnerungsgut sind und sich charakterisierend auf gewisse Dinge und Begriffe (z. B. Kaufmann, Reisender, Pferd usw.) beziehen. Endlich gab der sehr frische und mit lebhaftem Interesse aufgenommene Vortrag noch eine Übersicht über die zu Anfang des 19. Jahrhunderts einsetzende Volksliedforschung in Schweden und berührte zum Schlusse den modernen Aufschwung der Volkskunstbewegung, die Tätigkeit der Dialekt- und Volkstanzvereine, die in den letzten Jahren an verschiedenen Orten veranstalteten Spielmannswettstreite, sowie das Phonogrammarchiv in Lund, das ein Mittelpunkt der Volksliedforschung zu werden verspricht.

In derselben Sitzung hielt Herr Kirchenmusikdirektor Johannes Biehle aus Bautzen einen Vortrag über seine Theorie des Kirchenbaues und entwickelte in überaus anschaulicher und fesselnder Weise die Aufstellung baulicher Normen, welche die kirchenmusikalischen Erfordernisse berücksichtigen und und die klanglichen Faktoren gleichmäßig zu ihrem Recht kommen lassen. Ausführlich wurde die experimentell begründete Methode dargestellt, nach der sich der Klangwert der Orgeln in »Einheiten« bestimmen läßt. Die einzelnen Stimmen werden in eine Stärkeskala geordnet, und die mittlere Stimme der Reihe ergibt einen Durchschnittsstärkegrad, der als Normaleinheit festgelegt wird. Die gemischten Stimmen, Hochdruckstimmen, Oktavkoppeln lassen sich in bestimmte Verhältnisse zur Normalstimme setzen. Diese Berechnung des Orgelklangwerts, für welche die Registerzahl nicht maßgebend ist, gestattet, mit dem Begriffe der »Einheit« die »akustische Gleichung des Kirchenbaues« anzusetzen. Versuche haben weiter gezeigt, daß einem gemischten Chor von zehn Stimmen drei Orgeleinheiten klanglich die Wage halten und daß für einen Gemeindegesang von tausend Stimmen dreißig Orgeleinheiten ausreichen. Da nun ferner auf zehn Sänger drei Orchestermusiker gerechnet werden können,

so ergibt sich für die räumlichen Verhältnisse eines Kirchenbaues die Forderung, daß auf je hundert Gemeindesitzplätze drei Orgeleinheiten, zehn Plätze für Sänger und drei Plätze für Musiker anzusetzen sind. Weiterhin lassen sich für die Anlage des Chorraums sichere Maße herstellen, wenn man für jeden Sänger bezw. Musiker den Durchschnitt von Breite und Tiefenabstand annimmt, wobei sich für zehn Sänger und die ihnen entsprechenden drei Musiker eine Fläche von sechs Quadratmetern ergibt. Durch kompliziertere Berechnungen läßt sich auch die Beziehung des Kubikinhaltes zur Klangeinheit tabellarisch festlegen. So ergibt sich für den projektierenden Architekten die Möglichkeit, aus der gegebenen Sitzplatzzahl die übrigen Verhältnisse und die Kosten für den Voranschlag mit Hilfe von Tabellen sicher abzuleiten.

In der anschließenden Diskussion wurde die Theorie durch Ausführungen des Herrn Adolf Zeller, Privatdozenten für Baukunst an der Technischen Hochschule, in sehr interessanter Weise beleuchtet. Er bezeichnete die Biehle'schen Aufstellungen als eine wahre Erlösung für den Architekten und erläuterte ihren außerordentlichen Wert an dem Beispiele eines Kirchenumbaues aus seiner eigenen Praxis.

Das Vereinsjahr wurde mit der Sitzung vom 21. Juni beschlossen, in welcher der gesamte Vorstand für die nächsten zwei Jahre wiedergewählt wurde. An den geschäftlichen Teil schloß sich eine Diskussion über den in einer früheren Sitzung von Dr. Hans Joachim Moser gehaltenen Vortrag: Die Entstehung des Durgedankens. Die Erörterung, an der sich vor allem der Vorsitzende Prof. Dr. Joh. Wolf sowie die Herren Prof. Dr. O. Kinkeldey, Lütge und Dr. Moser beteiligten, führte zu einem sehr angeregten Meinungsaustausch über die von dem Thema aufgeworfenen Fragen der mittelalterlichen Musikentwicklung.

Herm. Springer.

Dresden.

Freitag den 2. Mai war abends 7 Uhr Hauptversammlung: es wurde Abschnitt 3 unserer Satzungen geändert, Geschäfts- und Kassenbericht erstattet und der bisherige Vorstand auf zwei Jahre wiedergewählt.

Daran schloß sich um 8 Uhr ein Vortragsabend: der Unterzeichnete sprach über die Dresdner Liederkomponisten des 17. Jahrhunderts auf Grund umfassender Durchsicht des musikalischen und poetischen Stoffes und von Studien im Dresdner Ratsarchiv. Die Veröffentlichung des Neuen, das der Vortrag brachte, ist an anderer Stelle in Aussicht genommen. An der Wiedergabe der Lieder und Gesänge von Johann Nauwach, Kaspar Kittel, Heinrich Schütz, Philipp Stolle, Constantin Christian Dedekind, Adam Krieger, Johann Kaspar Horn und Jakob Kremberg waren außer dem Unterzeichneten, der die Bässe ausgesetzt hatte und am Klavier begleitete, beteiligt die Damen Schöningh, Schulze-Uhlig, W. Nüßle und die Herren Vogelsang, Urban, Robertson und H. Nüßle; einige Ritornelle (Streichquintett) und sonstige Streicherbegleitung führten die Damen Brockmann, Matthaes, Stummer und Lattermann und Herr Lang aus. Allen wurde lebhaft gedankt. **R. Wustmann.**

Leipzig.

Die letzte Sitzung, die auf den 5. Mai wie die vorige in den kleinen Saal des Künstlerhauses einberufen wurde, war als Vorfeier zu Wagner's 100. Geburtstag gedacht. Nach der Begrüßung der Anwesenden charakterisierte der Vorsitzende in kurzen Zügen die mächtige Persönlichkeit Wagner's, deren großer Einfluß auf die Zukunft gegenwärtig noch gar nicht abzusehen sei. Darauf erklang unter den gewandten Händen Frl. Eva Schering's der Huldigungsmarsch Wagner's in Bülow's Bearbeitung. Für den Festvortrag war Herr Prof. Dr. Artur Prüfer gewonnen worden, der dankenswerterweise über »Die Feen«, Wagner's weniger bekanntes Jugendwerk, sprach. Einleitungsweise gewährte er eine kurze Würdigung des Musikdramatikers aus der Feder H. Kretzschmar's, worauf er die Entstehung und das Schicksal des Werkes streifte und nähere Aufschlüsse über

Text und Musik gab. Die Richtlinien des Vortrags seien hier in Kürze verfolgt: Von E. T. A. Hoffmann zur Beschäftigung mit dem venetianischen Dichter Carlo Gozzi angeregt, schuf sich Wagner dessen dramatisches Märchen »La Donna serpente« zu einem Operntext um, indem er den Stoff seinen Ideen gemäß, dramatisch änderte und vertiefte, was besonders am Schluß ersichtlich ist, wo bei Wagner die in Stein verwandelte Fee von ihrem Geliebten entzaubert und dieser deshalb selbst in die Feenwelt aufgenommen wird. Der Vortragende gewährte nun eine Inhaltsangabe des Wagner'schen Textes, wobei ein paar fesselnde Hinweise auf dessen Verwandtschaft mit andern Werken des Meisters gegeben wurden (z. B. in der Vorgeschichte mit dem Lohengrinmythos, und im dritten Akt, wo sich das Mitleid mit dem Tier ankündet, gar mit dem Parsifal; überhaupt ist auch schon in den »Feen« die Erlösung durch die Liebe der Grundzug des Ganzen). Die Erläuterung des musikalischen Teils dieser großen »durchkomponierten« Oper knüpfte an die Einflüsse der Beethoven, Weber und Marschner an, wies nachdrücklich auf die innige Verschmelzung von Wort und Ton hin und deckte schon in der Ouvertüre Zusammenhänge mit andern Wagner'schen Werken (besonders Rienzi, Faustouvertüre und Tannhäuser) auf. Die Oper selbst entwickelt bereits aus einer charakteristischen Orchesterbegleitung heraus ein selbständig charakterisierendes Orchester, »dem nur noch die spezielle motivische Beziehung zu den Hauptstützpunkten der Handlung fehlt, um das spezifische Organ des musikalischen Dramas zu werden«. Auch begegnet man schon im zweiten Aufzug einer der frühesten Anwendungen des Wagner'schen Leit- oder Erinnerungsmotivs, und zwar des mehr szenischen Motivs; denn in den polyphon und sicher gestalteten Ensembles und Chören steht der Meister noch ganz auf dem Boden Weber's und Marschner's. Harmonisch weist das Werk bereits häufig auf den Tannhäuser und den Lohengrin hin. (Im übrigen s. die über die »Die Feen« im Verlag von C. Wild in Leipzig erschienene Schrift von A. Prüfer).

Dem Vortrag, der mit großem Beifall aufgenommen wurde, schlossen sich noch einige Rezitationen aus Werken Wagner's (aus dem Kunstwerk der Zukunft, den Briefen an Mathilde Wesendonk und dem Tristan) an, durch die sich Frl. Eva Schering mit ihrer modulationsreichen Stimme und ihrem verständnisvollen Vortrag nochmals sehr verdient machte. **Max Unger.**

Zur Notiz. Die Partitur von Marcello's *Arianna*, von der im letzten Heft (S. 284) V. Fedeli berichtete, sie sei verloren, weshalb zur Aufführung des Werkes eine Partitur nach dem Klavierauszug hergestellt werden mußte, befindet sich, und zwar das Autograph, in Florenz, in der Privatsammlung »Landau« in der Villa Landau. Noch vor zwei Jahren, so schreibt Dr. L. Landshoff, dem wir die Nachricht verdanken, hätte er die Partitur in Händen gehabt.

Neue Mitglieder.

Professor **Eduardo Dagnino**, Rom, Via delle Alpi, No. 1 b.
Geh. Rat Professor Dr. **Wilhelm His**, Berlin N.W. 40, Alexander Ufer 1 I.
Dr. **Krause**, Berlin N.W. 21, Bundesratsufer 9 IV.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Privatdozent **Adolf Chybiński**, Lemberg, jetzt: al Kaleoza 20 p.
Dr. **Edgar Istel**, München, jetzt: Berlin-Wilmersdorf, Südwestkorso 19.
Leo Marcussohn, Jassy (Rumänien), jetzt: Strada Lăpusneanu 41.
Erich H. Müller, Leipzig, jetzt: Fockestr. 3.
Feliks Staropewski, Warschau, Zielna 7 m. 3.
Gottfried Zaun, Köln, jetzt: Köln, Klettenbergstr. 61.

Ausgegeben Ende Juli 1913.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
English Editor: Dr. Charles Maclean.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIV. Jahrgang. 1912/1913.

Verzeichnis der Zeitschriften siehe Heft 1 dieses Jahrganges.

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

Neu aufgenommene Zeitschriften:

MD Musica Divina. Ms. für Kirchenmusik. Wien I, Reichsratsstraße 9.

Adam, Max, s. Hebbel.
Admont s. a. Kirchenmusik.
Akustik. Zwei akustische Studien. I. Die Klangfarbe. II. Das akustische Problem der Blasinstrumente (Volbach), AMZ 40, 19f.
Altenburg, Wilh., s. Mahillon.
Altmann, Gustav, s. Besprechungen, Straßburg.
Altmann, Wilh., s. Besprechungen.
Anderton, H. Orsmond, s. Bull.
Andro, L., s. Piccaver.
Applaus. (Weingartner), DMMZ 35, 16.
Arenal, R., s. Oper.
Aubert, Louis. A. and »la Forêt Bleue« (Calvocoressi), NMR 12, 137.
Bach, Joh. Seb. (s. a. Kirchenmusik). — Om Kompositionsarten i Bach's vokalverk. (O. A.), TM 3, 7. — B.'s Fantasia in Aminor (Sampson), MT 54, 844. — B.'s Matthäuspassion in Kattowitz (Schneider), ZIMG 14, 9. — Kleine Beiträge zur Bach-Praxis (Spiro), S 71, 19. — B.-Beethoven-Brahms-Autographen in der Berliner Königl. Bibliothek. (Springer), AMZ 40, 17.
Bade, O., s. Juristisches.
Balàkireff, M. A. Die Klavierkompositionen B.'s u. Liapunof's (Malkoff), Russkaïa Muzykalnaïa Gazeta, Petersburg 1913, 1ff.
Balzac, Hon., musicista CM 17, 3/4.
Bas, G., s. Kirchenmusik, Musikunterricht.
Beaufort, H. L. de, s. Juristisches.
Beecham, Thomas. (Draber), NMZ 34, 14.
Beethoven, Ludw. van, (s. a. Bach). — Der Stimmungsgehalt der siebenten Symphonie (Ebert), Mk 12, 13. — B.'s Weihekuß (La Mara), AMZ 40, 17. — Die persönlichen Beziehungen zwischen B. u. Schubert. (Thomas-San-Galli), RMZ 14, 17f. — Eine Begegnung mit einer Zeitgenossin B.'s (Weingartner), DMMZ 35, 13. — B. in Berlin (Weißmann), AMZ 40, 17. — B.'s »Sonata Pathetique« (Wilkinson), MSt 1, 15.
Behrend, William, s. Besprechungen.
Bellerby, Edward J., s. Karg-Elert.
Berlin. Erinnerungen an das Berliner Musikleben vor 50 Jahren (Leßmann), AMZ 40, 17. — B. als Musikfeststadt (Schwers), AMZ 40, 17.
Berlioz, Hector. Intorno al Benvenuto Cellini (Bertini), NM 18, 259. — »Die Trojaner« in Stuttgart (Kühn), NMZ 34, 17. — Les deux »Benvenuto Cellini« de Berlioz (Prod'homme), SIMG 14, 3. — Lettres inédites (Prod'homme), RMI 20, 2. — »Beatrice u. Benedikt« (Steinitzer), S 71, 15.
Bertini, Paolo, s. Berlioz.
Besprechungen. Adler: Stil in der Musik (Brenet), L'Année musicale Paris 1912. — Band 10 der musikal. Paläographie von Solesmes (Vivell), GR 12, 3f. — Barillon-Bauché: A. Holmès et la femme compositeur (O. C.), RMI 20, 2. — Bastianelli: La crisi musicale europea (R. G.), RMI 20, 2. — Bekker: Beethoven (Walter), Russkaja Muzykaljnaïa Gazeta, Petersburg 1913, 8ff. — Biehle: Theorie des Kirchenbaues vom Standpunkte des Kirchenmusikers ... (Rupp), ZfI 33, 24. — Billroth: Wer ist musikalisch? (Rychnovsky), Mk 12, 13. — Borgex: d'Indy et son œuvre (O. C.) RMI 20, 2. — van den Borren: Les Origines de la Musique de Clavier en Angeterre« (L. L.), MSt 1, 22 u. (de la Laurencie), L'Année musicale, Paris 1912. — Brenet: Haendel (O. C.), RMI 10, 3. — Davidson: Die Hygiene der musikalischen Übung (Altmann), Mk 12, 19. — Davison:

1) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

Matetzki, J., s. Meschanische Musikwerke.
Mauke, Wilhelm, s. Oper.
Mayer, Gustav, s. Musikkongresse.
Meschanische Musikwerke. Etwas über Behandlung . . . von pneumatischen Musikwerken (Matetzki), ZfI 33, 18f.
Meier-Wöhrden, s. Jena.
Meißner, s. Violine.
Melodie u. Skala (v. Hornbostel), Jahrbuch Peters 1912.
Metastasio, Pietro, e Farinelli (Frati), RMI 20, 1.
Meyerbeer, Giac., a Padova (Torri), Il Veneto musicale, Padova 2, 5.
Miltitz, Carl Barromäus v., ein sächsischer Oberhofmeister als Komponist eines preuß. Soldatenliedes (Schmid), BfHK 17, 6.
Misch, Ludwig, s. Musikkongresse, Paisiello.
Mittelmann, S., s. Violine.
Möller, Heinrich, s. Oper.
Montagu-Nathan, M., s. Musik, Musiker, Stravinsky.
Monteverdi, Claudio. M.'s „Orfeo" (Freund), Mk 12, 19.
Morsch, Anna, s. Musikkongresse.
Moussorgsky, Modest Petr. Neues über M. (O. W-wa), Russkaïa Muzykalnaïa Gazeta, Petersburg 1912, 39. — »Boris Godunoff«. (Halperson), NMZ 40, 19.
Mozart, Wolfg. Amad. Mozartpflege in Russland (O. W-wa), Russkaïa Muzykalnaïa Gazeta, Petersburg, 1912, 42/43. — (Fleischer), Russkaïa Muzykalnaïa Gazeta, Petersburg, 1912, 42 ff. — Ein Sonatenthema bei M. (Rietsch), ZIMG 14, 9. — M. a Verona (Torri), La Cronaca Musicale, Pesaro 16, 9/10.
Müller- Hartmann, Robert, s. Oper.
Museen. Die Musikinstrumentensammlung d. Deutschen Museums in München (Koch), DMZ 44, 18 ff.
Musik. Die Rassefrage in der Musik (Bie), RMZ 14, 12. — Sull' impressionismo musicale (Cahn-Speyer), RMI 20, 1. — Musikgeschichtl. Bilder aus Preußens schwerer Zeit (Cebrian), DMMZ 35, 12 f. — La Musica presso i Romani (Celentano), RMI 20, 2. — La musique française à Berlin (Chesaux), VM 6, 15 f. — Contribution à l'étude des théoriciens espagnols de la musique au XVI siècle (Collet), l'Année musicale, Paris 1912. — Die Musik der Germanen (Dahms), DS 5, 23. — Successi e sconfitte della »Jungwiener Schule« (Fleischmann), NM 18, 259. — Some old Irish musicians (Fox), The Music Student, London 5, 10. — The musician's holiday (Gilford), The music student, London 5, 10. — Kunst und Zeit. (Gräner), NZM 80, 14. — Le sens et l'expression de la musique pure (Griveau), VM 6, 14. — Musikal. Frühlingswanderungen (Hoffmann), Mk 12, 18. — Musikalische Erlebnisse auf meiner Osterreise 1913 (Keller), DMMZ 35, 16. — »Etwas von der Musik« (Kuntze), Westfälischer Merkur, Münster 16. Febr. 1913. — Zur Pflege älterer Musik (Lütge), Sti 7, 7. — Musik u. Landschaft (Marcus), Die Gegenwart, Berlin 42, 3. — A short history of Russian music. (Montagu-Nathan), MSt 1, 17 ff. — Über die Strömungen in unserer Musik (Nagel), BfHK 17, 7 f. — Mehr moderne Musik fürs moderne tägliche Leben. (Oehmichen), DS 5, 22. — Musikalische Fiktionen (Pisling), S 71, 13. — Musikal. Streifzüge im Westen (Privaloff), Russkaïa Muzykalnaïa Gazeta, Petersburg 1912, 41 ff. — La creazione lirica degli Slavi (Privaloff), Russkaïa Muzykaljnaïa Gazeta, Petersburg 1913, 6 ff. — Deutsches Musikleben i. J. 1813 (Prümers), DS 5, 19 f. — The music of the first two Stuarts (Pulver), MN 44, 1162. — Nachdenkliches (Rabich), BfHK 17, 6. — La música profana en el reinado de Carlos I (de Roda), Revista Musical, Bilbao 4, 9. 11. — Die Krise der französischen Musik. (Rubiner), Kölnische Ztg. 17. Aug. 1912. — Schwedische Musik der Gegenwart (Saul), NMZ 34, 18. — Ist Musik Luxus? (Schlegel), AMZ 40, 16. — Der Stil in der Musik (Schünemann), AMZ 40, 22/23. — Neue Methoden im Musikbetrieb. (Spanuth), S 71, 16. — Fortschritt und schöpferische Funktion (Tiessen), AMZ 40, 22/23.
Musikbibliotheken. De Bibliothek der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. (van Dokkum), Cae 70, 3. — Die Musikalischen Volksbibliotheken in Deutschland u. Österreich. (Marsop), MpZ 2, 12.
Musikdrama s. Oper.
Musiker. Artists — or Artisans? (Blunt), MSt 1, 23. — Das poetische Empfindungsleben des reproduzierenden Musikers. (Canstatt), NMZ 34, 13. — The musician in fiction (Montagu-Nathan), MSt 1, 14. — Musiker-Romane (Prümers), NZM 80, 17.
Musikfeste (s. a. Berlin). — Music festivals in general and a Beethoven festival (Niecks), MMR 43, 508. — Anhaltisches Musikfest (Hamann), DMMZ 35, 19 u. (Klanert), AMZ 40, 19 u. (Spannth), S 71, 19. — Het muziekfeest der Nederlandsche tonkunstenaarsvereeniging te Arnhem. Cae 70, 6. — Deutsches Musikfest Juni 1913 in Berlin (Schaub), DMZ 44, 18. — Die Berliner Bach-Beethoven-Brahms-Woche. (Schwers), AMZ 40, 18. — Beethoven-Fest des

Caecilienvereins in Bern. SMZ 53, 14. — Beethovenfeier in Bonn (Hagemann), DMMZ 35, 19 u. (Tischer), RMZ 14, 18. — Maifestspiele in Chemnitz (Stolz), DMMZ 35, 19. — 48. Tonkünstlerfest d. Allg. Deutschen Musikvereins in Jena Mk 12, 17 u. (Kaiser), NZM 80, 24 u. (Louis), Mk 12, 19. — III. ostpreuß. — in in Königsberg (Kamienski), AMZ 40, 22/23 u. Mk 12, 18 u. (Wallfisch), DMZ 44, 22. — Das Mainzer Händel-Bach-Fest der Kaiserin Friedrich-Stiftung (Lessmann), AMZ 40, 24, — 9. Badisches Sängerbundesfest in Mannheim (Mack), DS 5, 21. — Das Meininger Musikfest (Paulke), S 71, 15 u. DMMZ 35, 15. — IV. Bayerisches Musikfest in Nürnberg. (Wildbrett), AMZ 40, 21 u. NZM 80, 21. — Das 1. Posener Musikfest (Kindler), DMMZ 35, 22. — Die XIV. Tagung des Schweizer Tonkünstlervereins in St. Gallen (Trapp), Mk 12, 19. — Saint-Saëns-Fest in Vevey DMMZ 35, 23 u. SMZ 53, 19.

Musikgeschichte. Einige Ideen über M. im allgemeinen u. die russische im besonderen. (Fatoff), Russkaïa Muzykalnaïa Gazeta, Petersburg 1912, 40. — Experimentelle Musikgeschichte (Schering), ZIMG 14, 8.

Musikinstrumente (s. a. Museen). — Die M.-Industrie auf der Int. Baufach-Ausstellung zu Leipzig (Daehne), ZfI 33, 27. — Zur Geschichte der Musikinstrumenten-Industrie in Markneukirchen (Martell), MIZ 23, 36.

Musikkongresse. III. Congresso Nacional de Musica sagrada. MSH 6, 1 ff. — 9. Generalversammlung des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen zu Posen, Pfingsten 1913. (Leo), AMZ 40, 21. — Der 1. Internationale musikpädagogische Kongreß in Berlin: NZM 80, 15. — (Draber), NMZ 34, 14. — Vom 1. Internationalen Musikpädagogischen Kongreß in Berlin (Laugwitz), S71, 14. — (Mayer), MpZ 3, 1. — (Morsch), MpB 36, 7 f. — (Rasch u. Misch), AMZ 40, 14. — (Schaub) DMZ 44, 15 ff. — (Wetzel), Mk 12, 14.

Musikkritik (s. a. Musikvereinigungen). — La critique musicale dans les »revues« du XVIII siècle (Cucuel) L'Année musicale, Paris 1912.

Musikschulen. Musical Institutions in Russia. ZIMG 14, 7. — Petersburger Konservatorium 1862—1912, Russkaïa Muzykalnaïa Gazeta 1912, 51.

Musikunterricht (s. a. Juristisches, Kirchenmusik, Klavier, Musikkongresse). — Staatliche Musiklehrer-Prüfung. (G. T), RMZ 14, 15. — Un rinnovamento negli studi d' Armonia e Contrappunto (Bas e Pagella), Santa Cecilia, Torino 14, 4 f. — Zurückweisung einiger Einwände gegen die Tonwortmethode (Eitz), Sti 7, 7 f. — The training of the memory (Fowles), The Music Student London 5, 10. — 9. Generalversammlung des Verbandes der Deutschen Musiklehrerinnen (Leo), NMZ 34 17. — Ear-training the teaching of the minor mode (Macpherson), MN 44, 1160. — Zur Prüfungsordnung für Musiklehrende in Sachsen (Paul), AMZ 40, 14. — Musical children two hundred years ago (Penrith) The Music Student, London 5, 10. — Über musikalische Bildung (Schering), DMMZ 35, 18. — Musikpädagogische Betrachtungen (Sočnik), S 71, 20. — »Staatlich geprüfte« Musiklehrer u. Musiklehrerinnen (Urbach), NMZ 34, 17.

Musikvereinigungen. Organist's associations MN 44, 1161. — Zum 50jährigen Jubiläum des »Caecilienvereins d. Stadt Bern«. (Brand), SMZ 53, 13. — Der Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands. (Eccarius-Sieber), SMZ 53, 11. — Der Verband deutscher Musikkritiker (Kamienski), Mk 12, 17 u. (Stein), Mk 12, 19. — Mit der Berliner Singakademie in Italien (Schwers) AMZ 40, 21. — Die Jenaer Tonkünstler-Versammlung d. Allg. Deutsch. Musikvereins (Schwers), AMZ 40, 24.

Naaff, Ant. Aug., s. Lied.

Nadel, Arno, s. Besprechungen.

Nagel, Wilibald, s. Besprechungen, Brahms, Chorgesang, Musik, Oper, Wagner.

Neißer, Arthur, s. Oper.

Neufeldt, Ernst, s. Besprechungen.

Newman, Ernest, s. Wolff.

Nicolai, Otto, als Kirchenmusiker CEK 27, 3.

Niecks, Frederick, s. Musikfeste, Tempo.

Niggli, A., s. Besprechungen, Draeseke.

Noten. Die Aufdeckung unbekannter Vorzüge unserer Notenschrift (Ergo), MpB 36, 7 f. — Braille's Musikschriftsystem für Blinde (Fischer), NMZ 34, 13.

Oehmichen, Rich., s. Musik.

Oper. Russian National Opera in New York, ZIMG 14, 8. — Über Geschichte und Wesen des Musikdramas (Anton), DMMZ 35, 19. — Sobre la ópera española (Arenal), Revista musical, Bilbao 4, 11. — »Kino und Oper« (Dittmer), AMZ 40, 15. — Striche (Dubitzky), Me 4, 7 f. — Gorter: Der Paria (Fischer), AMZ 40, 14. — Das Volk im Drama (Heuß), NZM 80, 16. — Tschechische Opernmusik (Lafite), Me 4, 10. — Om operans möjlighter som Konstform (Launis), TM 3, 7. — Die Entwicklung des Musik-Lustspiels (Mauke), Vorwärts, Berlin 27. März u. 4. April 1913. — Der

1) Die nächste Zeitschriftenschau wird Wagner allein gewidmet sein.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT

Heft 12. Vierzehnter Jahrgang. **1913.**

Erscheint monatlich. Für Mitglieder der Internationalen Musikgesellschaft kostenfrei; für Nichtmitglieder 10 *M.* Anzeigen 25 *Pf* für die 2gespaltene Petitzeile. Beilagen je nach Gewicht.

Miscellanea.

More than usual interest attached to this year's annual performance of *Händel's "Messiah"* at the Albert Hall, for it was the hundredth time that the oratorio had been sung by the Royal Choral Society. As usual on these occasions, there was an enormous audience that followed each number with sustained attention. One could not help meditating on the potency of a work which, written in 1742, could attract seven or eight thousand people in 1913; especially when one considers the extraordinary change in social conditions and in modes of thought which has taken place during the last hundred and seventy years. Of late years large sums of money have been spent to establish grand opera in our midst, and reams have been written on the necessity of our having a National Opera; but, looking at the huge audience of the Albert Hall, one cannot help feeling a suspicion that oratorio really represents the natural musical expression of the English people, and that it does so because it voices the general earnestness and serious outlook of the nation. It would seem as though Handel's artistic endeavours epitomised the whole question. From 1705 to 1738 he devoted his greatest energies to making opera popular in this country. His endeavour ended in a stroke of paralysis and his being made a bankrupt. Then, at the age of 53, he turned seriously to oratorio, and from that moment he began to build his great reputation. —— Another point with regard to the centenary performance is the evidence of breaking away from the traditional interpretations of the latter part of the XIX. century. When large choirs began to be formed the first difficulty to overcome was unsteadiness of attack. It was felt that this was peculiarly destructive to Handel's music, the chief characteristics of which are solidity and directness of expression. The attainment of precision became consequently the chief aim of conductors, and it was pursued with an ardour that resulted in the setting up of what might be termed military vocalism. At the same time it was thought irreverent for the soloists to indulge in any emotional licence. The alienation of the public from the old school of oratorio has been largely owing to the stiffness and rigidity

which had become stereotyped in the works and their renderings. Another cause contributing to the withdrawal of public approval is the remarkable change of religious sentiment, and particularly the point of view from which the Deity is regarded. The old prevalent idea of a Deity rejoicing in the torments of the wicked has given place to the conception of an Almighty Being of infinite compassion. The old oratorios, nearly all based upon Old Testament subjects, preserved the figure of the God of Vengeance, and by so doing became out of touch with advanced sentiment. It is curious to note in this change of outlook how universal is the habit of man in all ages to judge by his own practices. The wise and experienced now perceive that law-breakers are to be pitied because their actions are destructive of all that makes for true happiness in themselves and others, and that it is more satisfactory to reclaim than to punish. So modern man invests his Deity with the attributes exemplified by Christ. This attitude of mind naturally supplies the foundation of the modern conception of sacred music and its interpretation. Both must be essentially human. When all these things are considered the continued popularity of Handel's "Messiah" can only be attributed to the innate expressiveness of the music, and the *greater vitality with which it is now performed.* The music was written on the lines of its period; that is to say, Handel was content if the first phrase of the song or chorus expressed truly the sentiment of the text. After that, musical considerations were paramount, and the word was the slave to the note. Handel's genius however enabled him to find the musical equivalent of the spirit of his text with a fidelity which has never been surpassed. One of the most convincing proofs of this is the opening sentence of "I know that my Redeemer liveth". No musical intervals could express more completely the assurance of faith. The oratorio is full of such inspirations, and it is the truth of these musical sentences which has caused the work to appeal to all sorts and conditions of men in succeeding generations. —— The centenary performance of the "Messiah" at the Albert Hall, was, according to the practice of the Royal Choral Society, given with *Handel's accompaniments only*; that is to say, without the extra instrumental wind parts written by Mozart and added to by Costa. The effect is certainly more devotional and more consistent with the character of the work; and with so powerful an organ as that at the Albert Hall there is no lack of force for the crescendos and the fortissimo passages. This restoration is one of the good things which Sir Frederick Bridge has done during his direction of the Royal Choral Society.

The action of the "*Ethical Church*" in writing its own text to Palestrina's Mass is unreservedly to be deplored. Man has afforded no greater proof of his spirituality than his conception of a service in which he shall be brought into intimate communion with his Redeemer. His dependence, gratitude, and praise have no greater, deeper, or more uplifting expression than in the service commemorative of the last Supper. To every reverential mind, of whatever religious belief, the Mass is a sacred thing, and any music that has been associated with it for centuries should surely be regarded as hallowed. To the Church of Rome this particular Mass by Palestrina is peculiarly sacred, for it marked the clearing away of unworthy church music and the recognition and inauguration of a purer style. The essence of the Mass is its appeal to a personal Saviour; the appeal of the Ethical Church is to men to be their own saviours.

This year we have arrived at the hundredth anniversary of Wagner's birth, and, thanks to the rapid progress of music of late years in development and disintegration, we are now in a position to fairly estimate his achievements. What he accomplished is too well known to musicians to justify more than passing reference; but while he has more or less influenced every operatic writer, it is disappointing to find that the fundamental principle of his greatness has been ignored,—the principle that no great work can be built up unless it is *permeated by some lofty and noble idea.* Patriotism is the animating force of "Rienzi". Altruism, exemplified by woman's devotion, is the basis of "The Flying Dutchman". The eternal struggle between the spiritual and the sensuous, and the triumph of the spiritual, is the theme of "Tannhäuser". The exploitation of a beautiful legend on the innate force of goodness is set forth in "Lohengrin". The tragedy of love has never been more powerfully expressed than in "Tristan aud Isolda". "Die Meistersinger" is a monument to the triumph of the new over the old and to the power of truth in art. The "Ring" might be described as a Morality play, setting forth the debasing influence of the worship of gold and temporal power. And "Parsival" climbs with boldness to a spiritual height never before or since attempted. Yet, with this splendid lesson before them, the majority of foreign operatic composers have gone to the lowest dregs of society to find characters to deck with the flowers of their genius. It is true that some of these sordid librettos have, thanks to the power of the music, achieved notoriety; but success has been won in equal proportion by librettos presenting a cleaner bill, such for example as Humperdinck's "Hänsel and Gretel". The most successful of Puccini's operas is the one with the cleanest story, "Madama Butterfly". An interesting article on Wagner's prose works appeared lately in the "Musical Times", and in this it was said:—"Music meant little or nothing to Wagner, unless it spoke directly of humanity and to humanity. . . . It was precisely in this broadening of the Beethovenian spirit and design, this conversion of them into instruments capable of expressing every ambition which mankind can feel that he opened out such enormous possibilities in music. It can hardly be said that a tenth of these new possibilities have been realised since his death". Wagner dealt with the elements which raise man above the animal; other operatic composers, with strange perversity, deal with the elements that debase humanity to the animal's level.

The only people who really seem to appreciate death and revel in its ravages are operatic composers. To them death is an absolute necessity. This has been specially evident lately at Covent Garden, where in the presentation in one week of six operas and music-dramas fourteen deaths were presented for the entertainment of the audience. Not a single hero or heroine of any of the works performed in that week survived. Truly, death is the composer's greatest friend. Sometimes however operatic writers are prone, doubtless out of gratitude, to linger too long with the King of Terrors. It is of course rank heresy to hint that Wagner does so in "Tristan and Isolda", but there can be no question that the hero's successive attacks of delirium in the last act stay the dramatic action. It is true that Kurwenal is such a hopelessly bad nurse that he constantly disturbs his patient, but, all the same, Tristan should die quicker. Wagner, having made this mistake, provides some excuse for his disciple *Humperdinck* to fall into the same

error in the last act of his "*King's Children*". Here however the consequences are more serious, for Humperdinck does not follow his death scene by a great climax as Wagner does in "Tristan". Moreover it seems unnecessary that when the Prince and the Goose-Girl are apparently dying from starvation they should be given a poisoned loaf. It savours of pathetic extravagance. Then when their friend the Minstrel enters, it takes him a considerable time to find the dead children, and he is yet longer in delivering a funeral oration over their bodies. And after this there is the arrival of a bier, the placing of the children thereon, and the formation of a funeral procession, on which scene the curtain falls. It is all very pathetic and the music is very tender, but unfortunately it kills the opera. It leaves the impression of weariness instead of lively sympathy. If Humperdinck could only be induced to condense this last act I believe "King's Children" would be taken to the hearts of the English people, for the first act is a charming idyll and the second is typical German comic opera with a dramatic close. It should be added that quite a feature of the close of the second act at Covent Garden was the composed behaviour of the Goose-Girl's geese. The assured manner with which they came down to the foot-lights and and gazed at the house, apparently in search of friends, was a triumph of Nature over art.

One of the chief characteristics of all Eastern music is its monotony. The great aim of the Eastern instrumentalist is to exercise a kind of mesmeric effect on his listeners, to induce a lethargic frame of mind which in his estimation will be specially receptive to the influence of his music. He is quite content therefore, when accompanying a singer, to repeat the same phrase and rhythm ad infinitum, and the singers, except in narrative songs corresponding to our old English ballads, incline to the same method to secure attention. The system is pursued even in accompanying dance-music. *Monotony* indeed is the *fundamental element of all Eastern music*, and psychologically it reflects the influence of the climate and the dreamy romanticism which dominates all where the sun shines so fiercely. This monotony presents one of the greatest difficulties to the Western composer who would use Eastern scales and idioms. The more successfully he avoids it, the less is his music truly Eastern.

The British mind has such an absorbent and assimilative capacity that it has acquired an unconscious habit of judging all subjects by its own standard of appropriateness and propriety. A striking proof of this insular peculiarity is seen in the way we pronounce the names of Continental cities, which we anglicise with complacent effrontery. Until recently musicians adopted the same calm procedure in their interpretation of foreign music. Even now it is not uncommon to find instrumentalists and vocalists making no endeavour to suggest in their performances the national idiom of the music they play or sing. The *visits of foreign orchestras*, apart from the tendency to promote international brotherhood, are very valuable, for the performances make clear that the point of view of other countries differs materially from our own; and, although we may not approve of foreign readings and have good reason for preferring our own, the fact remains that each composer's temperament must govern his mode of expression, and that before the notes are committed to paper they are heard in his head, mentally associated closely with effects peculiar to his own point of view. It is true that the greater the music the less nationality it possesses, because it

expresses faithfully the fundamental phases of emotion common to humanity; but all music which can be classified as characteristic depends largely for its effects on the listener's being impressed with the fact that there is present a distinctive difference of thought and manner as compared with his own.

It is also one of the peculiarities of the British race that the large majority regard art as a luxury rather than a necessity of social life. Yet there is scarcely a home worthy of the name where art does not enter and in more or less degree contribute to its welfare. True art is the expression of those finer qualities of the mind which distinguish the human intellect from the instincts of the animal. Wherever a beautiful thing is found it exercises a refining influence, and cultivates the perception of delicacy, the significance of colour, the sense of balance and appropriateness of form; in short, all the attributes which lie at the base of what we term rationality—that which is sweet and wholesome and good. Of all arts, that of imparting significance to harmonious sounds, which is the true definition of real music, is the most ethereal of which the human mind is capable. Practically the composer's only material is aerial vibration. By this he seeks to express the workings of his imagination, and frequently does so with such skill and truth that he induces like emotional states in his fellow-beings when they listen to his productions. We venerate the name of the man who is able and has the will to give thousands of pounds for the welfare of others, and we hold in high esteem the science and skill of those who alleviate human suffering; but we are apt to think too lightly of *the creative artist* who bequeaths to mankind things of beauty bringing joy to countless generations. It should be more widely recognized that those who assiduously cultivate their gifts to express their ideal contribute to the elevation of the race.

London. **F. Gilbert Webb.**
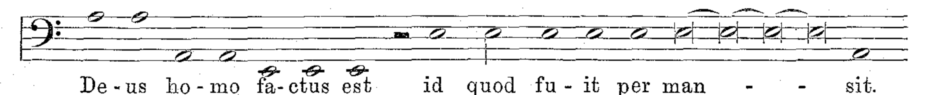
Einige Bemerkungen über Verwendung der Instrumente im Zeitalter Josquin's.

Die nachfolgenden Darlegungen leiten sich her von einem kritischen Studium der Publikation Arnold Schering's: »Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912. Diese kleine Schrift von 50 Seiten Text bezweckt nichts weniger als eine vollständige Umwälzung der Ansichten, die bis vor kurzem über das sogenannte a cappella-Zeitalter die allgemein herrschenden waren. Schering will beweisen, daß diese vermeintliche mehrstimmige Vokalliteratur zum größten Teil gar nicht rein vokal ist, sondern für eine oder zwei Stimmen mit Instrumentenbegleitung geschrieben ist. Im besonderen will er hier zeigen, daß zumal die Messen der Josquin'schen Zeit, also etwa um 1500 herum, meistens mit ausgiebiger Orgelbegleitung zu verstehen sind. Seine weitgreifende Beweisführung hat viel Bestechendes: wenn sie zutreffend ist, dann wären mit einem Schlage eine Menge Schwierigkeiten gelöst, die bei der Interpretation dieser Kompositionen sich häufen, wie jedem einigermaßen Sachkundigen bekannt ist. Dennoch halte ich den Beweis nicht für geglückt. Es mag sein, daß Schering recht hat, dann aber müßten meines Erachtens andere, stärkere Beweise angeführt werden, als er gibt. Es wird jetzt wohl allseitig zugegeben, daß der Instrumentalmusik bis gegen 1600 ein viel größeres Feld einzuräumen ist,

als früher geschah. Die Entdeckungen Hugo Riemann's über das früheste italienische Solomadrigal mit Instrumentenbegleitung, die tiefgreifende Studie Otto Kinkeldey's: »Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts«, meine eigenen Untersuchungen: »Was lehren uns die Bildwerke des 13. bis 16. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit« (Sammelb. d. IMG. 1906) haben alle die gleiche Tendenz. Schering geht aber noch viel weiter, indem er das Instrumentenspiel als die Hauptsache hinstellt, den Gesang daneben sehr einschränkt. Für ihn kommt alles auf die Frage an: Kann man einer gedruckten Stimme mit einiger Sicherheit ansehen, ob sie vokal oder instrumental gedacht ist? Er bejaht diese Frage, er stellt eine Anzahl Kriterien auf, die er auf die Literatur anwendet, und findet, daß er gemäß seinen Kriterien sich für instrumentale Interpretation entscheiden muß. Es handelt sich also nur um die Frage: Sind Schering's Kriterien wirklich so unantastbar, daß sie allein genügen, eine so folgenschwere Reform unserer Anschauungen zu begründen?

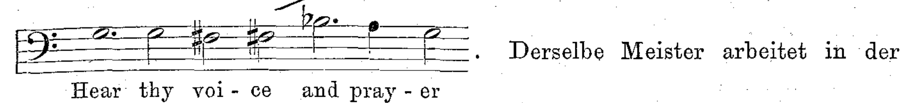
Ich finde nun, daß bei näherer Nachprüfung diese Kriterien fast alle versagen. Ich möchte an Beispielen unzweifelhaft vokaler Natur zeigen, daß die Anwendung dieser Kriterien durchaus nicht beweiskräftig ist für die instrumentale Natur eines gegebenen Stückes. Man wende nicht ein, daß die angeführten Beispiele aus einer etwas späteren Zeit stammen als die zur Diskussion stehende und darum nicht als Beweisstücke anwendbar seien. Was um 1575 im Ensemblegesang möglich war, kann um 1520 nicht als unsanglich gelten. Wollte ich nur Beispiele aus der Josquin'schen Zeit bringen, so könnte man mir entgegenhalten, ich mißverstehe diese Stücke, sie seien instrumental, nicht vokal aufzufassen. Schering selbst stellt den Gang der Entwicklung so dar, daß ein reiner a cappella-Stil (Palestrinastil im weitesten Sinne) der früheren stark mit Instrumentalem versetzten Schreibweise gefolgt sei. Also werden Beispiele aus dieser unzweifelhaft vokalen späteren Kunstübung zweifellos zeigen können, was im Vokalstil möglich und üblich war. Schering selbst erklärt dies auf S. 7.

Kriterium 1 (S. 4) besagt: Überschreiten des Umfanges einer Oktave bis Dezime läßt »mit Sicherheit auf instrumentale Bestimmung schließen«. Dagegen möchte ich nur eines von einer ganzen Reihe mir bekannter Beispiele anführen. Gallus hat in seiner großartigen Motette »*Mirabile mysterium*« (Nr. 54 der Neuausgabe in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich) als Klimax des ganzen Stückes die folgende Stimmführung:
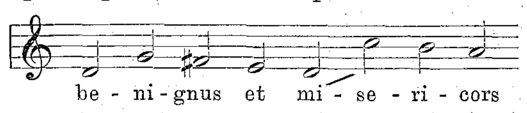


Der Sprung Oktave + Quarte wird zum Überfluß in jeder der fünf Stimmen wiederholt. Außerdem hat Gallus hier gegen Schering's Kriterium 3 verstoßen (S. 5): »Übermäßig lange Haltetöne« und müßte sich wohl zur Strafe gefallen lassen, daß man seine Baßstimme den Sängern fortnimmt und der Orgel übergibt, und dabei gleichzeitig die eindrucksvolle Tonmalerei auf »permansit« zerstört. Auch für die von den Theoretikern des strengen Satzes verbotenen Intervalle: Tritonus, verminderte Quarte und Quinte, Septime, Dezime, sogar verminderte Oktave kann ich eine ganze Musterkarte von Beispielen aus den Werken der größten Meister des Vokalstils im 16. Jahrhundert beibringen, die alle gegen Kriterium 3a) verstoßen und daher zur Orgel verurteilt

werden müßten. Thomas Tallis z. B. führt in seinem Anthem: »*Hear thy voice*« das folgende Thema mit verminderter Quarte durch alle Stimmen:

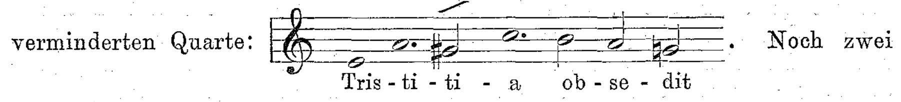


Derselbe Meister arbeitet in der Motette: »*Derelinquit impius*« mit dem Septimenschritt:
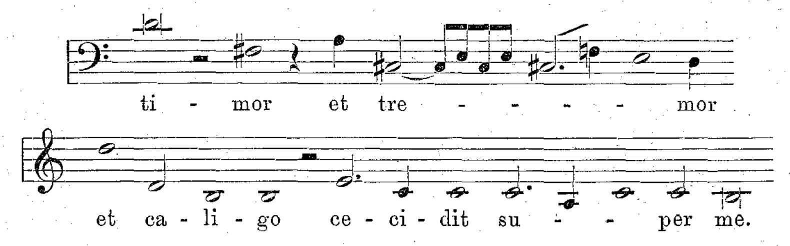


und führt dies Motiv sechsmal durch die Stimmen.

Clemens non Papa arbeitet in der Motette: »*Tristitia obsedit*« mit der verminderten Quarte:



Noch zwei Beispiele von Giovanni Gabrieli, die für sich selbst sprechen:



Mit welchem Recht dekretiert Schering (S. 5, drittes Kriterium und S. 30), daß »Sequenzen oder im Sinne eines canto oder basso ostinato auftretende Phrasen untrügliche Kennzeichen instrumentaler Faktur sind«? Es ließe sich viel dagegen sagen. Eine niederländische Spezialität z. B. ist der sogenannte »*pes*«, eine ostinate Stimme, die entweder immer höher oder tiefer steigend wiederholt wird (*pes ascendens* und *descendens*). Aus einer beträchtlichen Menge von Beispielen nenne ich hier nur vier, die unzweifelhaft vokaler Natur sind: Josquin's »*Miserere*«, Christian Hollander's »*Saulus cum iter faceret*«, Lasso's »*Congregati sunt inimici nostri*« (Nr. 401 des *magnum opus*), Palestrina's »*Tribularer si nescirem*«. Der Sinn dieser Schreibart ist, daß der Pes, der einen ganz anderen Text hat, als die anderen Stimmen, wie eine »Stimme aus der Ferne« wirken soll, um mit Schumann zu reden, oder wie ein Ruf aus einer andern Welt, die Stimme des Gewissens darstellen soll und ähnliches. Dazu ist aber nötig, daß der abweichende Text gehört wird, das heißt, gesungen wird. Die ausdrückliche Vorschrift des Komponisten, der einen abweichenden Text gerade hier sorgsam unterlegt, kann nicht einfach ignoriert werden auf Grund eines willkürlichen Kriteriums.

Viele nach Schering's Kriterien instrumentale Stellen verdanken ihr auffallendes Aussehen einer tonmalerischen Absicht. Die Tonmalerei verliert natürlich ihren Sinn, sobald der zu illustrierende Text nicht gesungen wird. Ist es künstlerisch zu rechtfertigen, wenn geistreiche Einfälle eines Komponisten einfach gestrichen werden, weil sie sich nicht dem Kriterium fügen?

Dafür gibt es die Fülle von Beispielen bei Josquin, Lasso, Palestrina, ganz zu schweigen von den Madrigalisten.

Auch das Kriterium: Stimmen, die gar keine oder nur wenig Pausen haben (S. 5), sind instrumental, ist nicht unbedingt richtig. Ich empfehle, daraufhin die *H*moll-Messe von Bach durchzusehen. Im »Patrem omnipotentem« z. B. singt der Sopran 68 Takte hindurch im ¢-Takt, zum Ausruhen sind ihm an drei Stellen je eine Viertelpause gegönnt, an einer Stelle zwei Viertel. Was Bach recht ist, muß auch Josquin billig sein. Und die nahezu 60 Takte Koloraturen ohne Pause am Schluß des Sanctus? Und die Koloraturen des Evangelisten in der Johannespassion auf »geißelte ihn« »und weinete bitterlich«? Ganz ähnliche Stellen findet man bei Hobrecht, Finck, wo sie sie nach Schering dann natürlich »unzweifelhaft« instrumental wären.

Nicht beipflichten kann ich der Meinung (S. 32), daß die cantus firmus-Stimme in allen Fällen »ausschließliches Eigentum des für ihn in Frage kommenden Sängerkörpers war und blieb«. Wenn irgend etwas gänzlich unvokal ist, viel mehr so als die gehäuftesten Koloraturen, dann sind es jene unmäßig lang gedehnten cantus firmus-Stimmen der Niederländer (s. etwa Ambros, Musikgesch., 5. Band, das *Stabat mater* von Josquin, das Agnus Dei aus de Orto's Messe [S. 198] u. a.). Gerade für solche unsingbaren cantus firmi möchte ich eine Unterstützung durch Instrumente annehmen. Ich pflichte auch nicht der Ansicht Schering's bei, »der cantus firmus stehe jederzeit im Mittelpunkt des Interesses und bilde den unerschütterlichen Kern des ganzen Stimmgewebes; eine Verdunkelung durch dieses ist ausgeschlossen« (S. 31). Ich glaube vielmehr, daß Schering die Rolle des cantus firmus in der älteren Musik falsch auffaßt. Er überträgt unsere Vorstellungen vom Choral bei Bach als Mittelpunkt und Hauptsache der Komposition ohne weiteres auf die alten Niederländer, aber mit Unrecht. Es ist z. B. technisch unmöglich, Josquin's *Stabat mater* so zu singen, daß der cantus firmus mit seinen unendlich lang gehaltenen Tönen als eine faßliche Melodie zur Geltung kommt. Es kommt auch gar nicht darauf an, die Seele der Komposition steckt vielmehr in den melodisch wundervoll ausgearbeiteten figurierten Gegenstimmen; es wäre ein schwerer Stilfehler, wollte man diese Gegenstimmen, wie Schering verlangt, dadurch verdunkeln, daß man den cantus firmus mit roher Gewalt zwingt, herauszutreten. Diese Art von cantus firmus ist wie ein Knochengerüst, das den Tonkörper von innen stützt, aber nicht eigentlich zutage treten soll. Es ist auch zu bedenken, daß der protestantische Choral mit seiner taktmäßigen, scharfen Rhythmik wohl geeignet ist, selbst große Tonmassen zu durchdringen, nicht aber der gregorianische Choral mit seiner taktlosen, viel unregelmäßigeren, weniger fest ausgeprägten Melodie. Überhaupt wird jede Melodie mehr oder weniger für das Ohr unkenntlich, wenn man sie in so stark vergrößerten Zeitwerten bringt, wie die Niederländer es zu tun lieben. Wäre es diesen Meistern auf Hervorheben des cantus firmus angekommen, so hätten sie wohl eine viel zweckmäßigere Art ihn hinzustellen leicht finden können, als das starke Vergrößern, oder das Zerstückeln in kleine Teile, das Verzieren mit Floskeln an den Kadenzstellen, was alles dahin strebt, die Melodie undeutlicher, anstatt deutlicher zu machen. Über den Einwand: Sind mit Text gedruckte Stimmen nicht unzweifelhaft vokal? setzt sich Schering leicht hinweg, indem er den Text in vielen Fällen erklärt als Hilfe für den ausdrucksvollen Vortrag der Instrumentenspieler.

S. 20 kommt er zu dem Schluß: »Es darf nach alledem mit Sicherheit angenommen werden, daß das Vorhandensein eines Textes in älteren Kompositionen die Ausführung mit menschlischen Stimmen nicht voraussetzt«. Ob diese sehr gezwungene Verlegenheitserklärung viele Beurteiler befriedigen wird, bezweifle ich sehr. Sie kann jedenfalls nicht als ein Beweis für die Richtigkeit der These ins Feld geführt werden. Wird hier freigestellt, eine mit vollständigem Text versehene Stimme als instrumental anzusehen, so wundert man sich nicht, wenn S. 91 behauptet wird, eine mit »dürftigem Text« versehene Stimme habe in einem anderen Falle als vokal zu gelten. Das Umgekehrte wäre eher einleuchtend und plausibel.

Wenn S. 7 betont wird, daß die Frage: »Was ist echt vokal?« in jedem die Musik des 16. Jahrhunderts betreffenden Falle aufs sicherste beantwortet werden kann an der Hand der alten Lehrbücher, so muß ich mich über diese große Zuversichtlichkeit wundern. Zu keiner Zeit sind die Lehren der Theoretiker maßgebend gewesen. Beweise, die sich nur auf die Lehrbücher stützen, anstatt auf die Kunstwerke, sind in der Tat sehr schwach. Nicht nur widersprechen die Theoretiker sehr häufig einander in wichtigen Dingen; die großen Komponisten haben sich zudem niemals an die Lehren der Schule streng gebunden, haben vielmehr oft mit Fleiß dagegen verstoßen. Man wird die Theoretiker in allen Stilfragen immer nur mit der größten Vorsicht benutzen können, in Ermanglung anderer Quellen als ein Notbehelf sich mit ihnen begnügen müssen, darf aber aus einigen Schriftstellern keine Beweise »mit Sicherheit« herleiten, denen die Praxis oft genug widerspricht. Es ist nicht zulässig, einen bestimmten, abgeklärten Vokalstil, den Palestrinastil, wie Schering tut, als den einzig maßgebenden zu betrachten und alles, was sich seinen Regeln nicht fügt, als instrumental zu bezeichnen.

Wenn es nach Schering's Kriterien ginge, dann müßten z. B. alle Kantaten und Passionen von Bach als reine Instrumentalmusik aufzufassen sein; denn Bach macht für gewöhnlich zwischen Chorstimme und Orchesterstimme keinen merklichen Unterschied, ebensowenig wie Heinrich Schütz oder Monteverdi. Was in diesen Fällen Chor und Instrumentalstimme ist, weiß man meistens nur durch den für Gesang untergelegten Text. Schering ruft (S. 17) die Geister aller großen Musiker jener Zeit auf als Zeugen gegen Kinkeldey's Auffassung, daß früher kein so strenger Stilunterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik gemacht wurde, wie es heutzutage immer der Fall ist. So viel ich aber sehen kann, hat Kinkeldey durchaus recht. Die stehende Phrase »*da cantare o suonare*«, d. h. zum Singen wie zum Spielen passend, die auf so vielen Titelbättern alter Musik sich findet, beweist schon für sich allein, daß man es mit den Stilunterschieden nicht so genau nahm. Es gab eben auch schon im 15. Jahrh. einfache Gesangstücke neben solchen, die eine große Kunstfertigkeit voraussetzten. Schering will nur die schlicht melodische Gesangsmusik gelten lassen und verweist alles andere an die Instrumente. Sprünge, weite Passagen, Koloraturen, lange Strecken ohne Pausen sind ihm ohne weiteres Kennzeichen instrumentaler Musik. Nun gibt es aber z. B. von Orlando di Lasso ein ganzes opus »*cantiones duarum vocum*«, die mit Fleiß gerade alle diese angeblich unvokalen Dinge hervorkehren (s. eine kleine Blütenlese daraus in meiner Geschichte der Motette S. 98, 99). Die Singeknaben und Sänger der Münchener Kapelle sollten diese Stücke als Studien zur Schulung benutzen. Man vergleiche z. B. auch Nr. 596 des *magnum opus* von Lasso, das gespickt ist mit Koloraturen (übrigens nur eines von vielen ähnlichen Stücken).

Nun zu den Proben aufs Exempel, die Schering darbietet in einem Anhang von 14 Stücken mit gesungenem cantus firmus und Orgelbegleitung. Gewiß kann man alle diese Stücke auch so vortragen, man könnte sie auch von Gamben und Zinken, vom Klavier begleiten lassen, und zweifellos sind ähnliche Ausführungsarten oft vorgekommen. Dies alles zugegeben. Jedoch die neue Art als die einzige stilgemäße und richtige anzusehen, können diese Bearbeitungen mich nicht veranlassen. Am ehesten würde ich da zustimmen, wo ein mehrstimmiger Vokalsatz hier und da von Zwischenspielen der Instrumente unterbrochen wird, wie im *Magnificat* von A. von Bruck. Das Kyrie von Josquin's *L'homme armé*-Messe ist in der Orgelbearbeitung eine sehr empfindliche Verschlechterung der zum Vergleich mit abgedruckten vierstimmigen Gesangsfassung. Ich vermag nicht einzusehen, warum dies Stück nicht als vierstimmiger Gesang passieren sollte. Die Frage der Textunterlegung in solchen Sätzen, die nur zwei Worte Text haben, ist wahrlich von ganz untergeordneter Bedeutung. Es ist für einen Kenner des Chorsatzes eine Kleinigkeit, durch geschickte Anpassung der Worte Kyrie eleison alle Stimmen sehr gesangsmäßig zu gestalten. Es ist keine Sünde wider den heiligen Geist, eine auf einer Silbe unbequeme lange Koloratur eben auf zwei oder drei Silben singen zu lassen: muß sich doch sogar Beethoven im Baßrezitativ und einigen anderen Stellen der neunten Sinfonie solche Retuschen gefallen lassen. Jedenfalls klingt dies Kyrie, von vier Stimmen gesungen, unvergleichlich viel besser, als wenn der ziemlich uninteressante cantus firmus (von allen Stimmen die unbedeutendste) gesungen wird, und die anderen drei Stimmen zu einem klanglich nicht gerade bezaubernden Orgelstück zusammengefaßt werden. Anstatt eines klanglich ausgeglichenen, in eins verschmelzenden Stücks hört man eine unbefriedigende Kontrastwirkung, Orgel gegen Gesang. Eine kunstgerechte Orgelbegleitung zu einem Solo müßte denn doch ganz anders angefaßt werden, wenn sie gut klingen soll. Ähnliche Bedenken habe ich auch gegen die Schering'sche Sammlung: »Einstimmige Chor- und Sololieder des 16. Jahrhunderts mit Instrumentalbegleitung« (2 Hefte, Breitkopf & Härtel, Leipzig). Die hier ausgewählten Stücke sind allerdings für instrumentale Fassung viel geeigneter als die Messensätze, klingen also viel besser, zumal wenn Streichinstrumente anstatt der Orgel begleiten. Man kann natürlich jeden Chorsatz auch für Solostimme mit Begleitung von Instrumenten bearbeiten. Aber wo bleibt der zwingende Grund, gerade diese Fassung als die alleinig richtige anzusehen? Ein Stück wie Benedict Duci's »Nun freut euch lieben Christen gemein« verstößt sogar nicht ein einziges Mal gegen Schering's Kriterien, ist durchaus sangbar, leicht auszuführen, ist aber trotzdem vor einer Instrumentalbearbeitung nicht sicher. Agricola's »Eine feste Burg« verliert als Solostück von der Fülle und Wucht des Chorsatzes sehr beträchtlich.

Das Endergebnis meines Studiums der Schering'schen Schrift ist: Eine an sich richtige Idee wird hier einseitig stark übertrieben. Auch meine Überzeugung geht dahin, daß die Instrumente in der älteren polyphonen Literatur stark herangezogen wurden. Aber wollte man Schering's Kriterien streng anwenden, so käme man zu einer ebenso unzutreffenden Ansicht, wie die früher herrschende von der ganz unbegleiteten Vokalmusik. Die Wahrheit wird wohl in der Mitte zwischen beiden Extremen liegen. Ich fürchte jedoch, daß wir nie dazu gelangen werden, die Grenzen zwischen Vokal- und Instrumentalverwendung genau festzulegen, weil diese Grenzen in Wirklich-

keit gar nicht vorhanden sind. Die beiden Gebiete gehen unmerklich ineinander über. Es gibt sogar ein sehr beträchtliches neutrales Terrain, das man mit ebenso guten Gründen für den Gesang wie für die Instrumente in Anspruch nehmen kann. Man muß sich eben daran gewöhnen, daß die ältere Musik, ungleich der neueren, den Vortragenden innerhalb gewisser Grenzen viel Freiheit zugesteht. Wenn man sich noch nicht einmal klar ist über die einzig richtige Art, den Generalbaß bei Bach und Händel zu behandeln, ist es verwunderlich, daß die noch viel entferntere Epoche der alten Niederländer uns dunkle Punkte aufweist? Es gibt eben in dieser Musik nicht nur eine richtige Vortragsart. Alles was die Forschung tun kann, ist die Grenzen festzustellen, innerhalb deren subjektive Auffassungen zulässig sind. Ein allgemeines Stilprinzip kann wohl für jede Epoche festgestellt werden, nicht jedoch eine allein richtige Vortragsweise für jedes einzelne Stück. Eine nicht genügend fundierte Hypothese wird hier mit zu großer Sicherheit fast wie eine beglaubigte Tatsache vorgetragen. Auf alle Fälle ist es jedoch ein Verdienst Schering's, diese Instrumentalfrage zur Diskussion zu stellen; sie wird jetzt nicht mehr so leicht zur Ruhe kommen.

Berlin. **Hugo Leichtentritt.**

Le premier air gravé de J. J. Rousseau.

Dans l'ouvrage que l'an dernier M. Julien Tiersot consacrait à Jean-Jacques Rousseau [1]), l'éminent bibliothécaire du Conservatoire ne signalait aucune œuvre gravée avant le Devin de Village (1752) [2]). Il existe cependant une chanson qui date de l'année 1737 et qui fut écrite vraisemblablement à l'époque où Jean-Jacques venait de recevoir les traités de Bontempi et de Banchieri et où, se croyant atteint d'un polype au cœur, il se préparait à partir pour Montpellier pour s'y faire soigner [3]). Cette chanson dont le texte se trouve ci-après est insérée dans le *Mercure de France* du mois de juin 1737 (2e partie) [4]). Or ce fait est assez important à retenir. Il nous prouve en effet que Rousseau, déjà célèbre dans sa petite ville de Chambéry, se sentait assez sûr de lui pour se produire en dehors de sa province et qu'il désirait de se faire connaître. Cependant il ne faudrait pas exagérer la portée de cet acte. En effet, les fragments de la Correspondance de Rousseau, non plus que les confessions ne mentionnent la publication d'une pièce par le Mercure, et si Jean-Jacques y avait attaché quelque importance, il en aurait sans nul doute parlé dans ses écrits. Ne pourrait-on pas croire qu'au moment où il écrivit les confessions, il avait déjà oublié un fait qui avait peut-être frappé l'enthousiasme d'un jeune homme de vingt-cinq ans.

Il est cependant extraordinaire que les éditeurs des *Consolations des misères de ma vie* n'aient pas inséré cette chanson dans leur publication. Sans doute ont-ils négligé de dépouiller le Mercure pour la période antérieure à 1742, date du *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique.*

Quel que soit le peu de valeur de cette œuvre, il nous a semblé que,

---

1) Julien Tiersot: Jean-Jacques Rousseau. Collection «Les maîtres de la musique» publiée sous la direction de M. Jean Chantavoine. Paris, Alcan, 1912.
2) op. cit. p. 275.
3) J.-J. Rousseau, Confessions, début de 1737.
4) p. 1419.

venant de Jean-Jacques, elle méritait d'être publiée, au moins comme contribution à la biographie du musicien[5]).

Chanson Mise en Musique par M. Rousseau, à Chambéry.

Gracieusement.

Vn pa-pil-lon ba-din ca-res-soit u-ne ro - se nou-vel-le-

ment é - clo-se, qu'aus-si-tôt il quit-ta pour sû cer un rai-sin

Ah! dit la char-man-te ca-tin qui ré-voit tris - te-

ment à son ber-gé vo - la - ge, Bac-chus, tu m'as ra-vi son

cœur; ver-rions nous tant d'a-mans sans ton jus en chan-teur, dé-gou-

tés du tendre es-cla-va - ge? Bac-chus, cru-ël Bac-chus, ta fa-

ta-le li-queur, de tous les in-con-stans est 'el-le le breu-

va-ge? Bac-chus, cru-ël Bac-chus, ta fa-ta-le li-queur, de

tous les in-con-stans, est 'el-le le breu-va - - ge.

5) L'on sait que Rousseau, à Annecy, étudia la musique avec un maître de chapelle nommé Le Maître. Or dans le Mercure des mois de novembre 1726 (p. 2545), octobre 1727 (p. 2303), décembre (1729), première partie (p. 3098) et août 1730 (p. 1832) il existe trois airs dont la musique est d'un certain M. Le Maître. Or il faut remarquer que l'on ne rencontre plus le nom de Le Maître postérieurement dans le Mercure, et que c'est en 1731 que celui-ci s'enfuit d'Annecy à la suite de ses démêlés avec le *chantre*.

Paris. **J. Peyrot.**

Gesangliches aus dem Kreise der Albanesen Siziliens.

In der gegenwärtigen Zeit, da die Albanesen die allgemeine politische Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben, dürfte es von besonderem Interesse sein, die kulturelle Befähigung und Bedeutung dieses Volkes in musikalischer und musikgeschichtlicher Hinsicht näher zu kennen.

Aus diesem Grunde hat unser Mitarbeiter P. Ugo Gaisser sich unter die Albanesen Siziliens begeben, um eine schon längst vorbereitete und geplante Herausgabe griechisch-liturgischer Kirchengesänge der Albanesen nebst wissenschaftlicher Einleitung in die Wege zu leiten.

Inzwischen will uns der Herr Verfasser mit untenstehendem patriotischen Liede seiner Freunde ein Muster der musikalischen Äußerung der albanesischen Volksseele geben und zugleich das Interesse der Musikologen auf die künftige Publikation hinlenken.
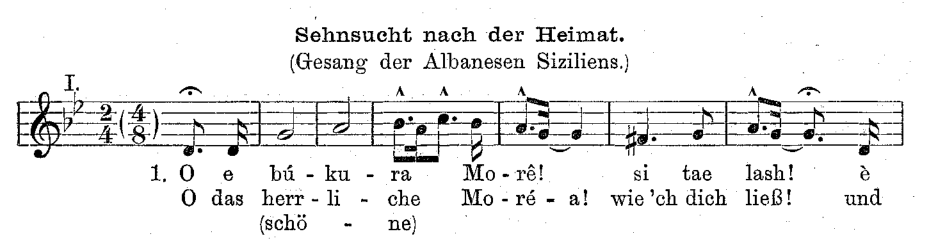
Zu besserem Verständnis diene folgendes. Bekanntlich haben im 15. und 16. Jahrhundert, zumal nach dem Tode ihres glorreichen Nationalhelden Skanderbeg, nacheinander die besten und edelsten Familien der Albanesen vor den eindringenden Türken eine neue Heimstätte vornehmlich in Calabrien und Sizilien gesucht, und dort gegen die dreißig, hier gegen sieben bis acht religiöse oder bürgerliche Gemeinden gegründet. Eine kleinere Gruppe kam später nach Villa Badessa, Provinz Chieti, in Mittelitalien, und schließlich, gegen 1700, eine Kolonie Griechen aus dem Peloponnes nach Cargese bei Ajaccio in Korsika. Im ganzen mögen die albanesischen Einwanderer in Italien auf 100000 Köpfe sich belaufen haben.
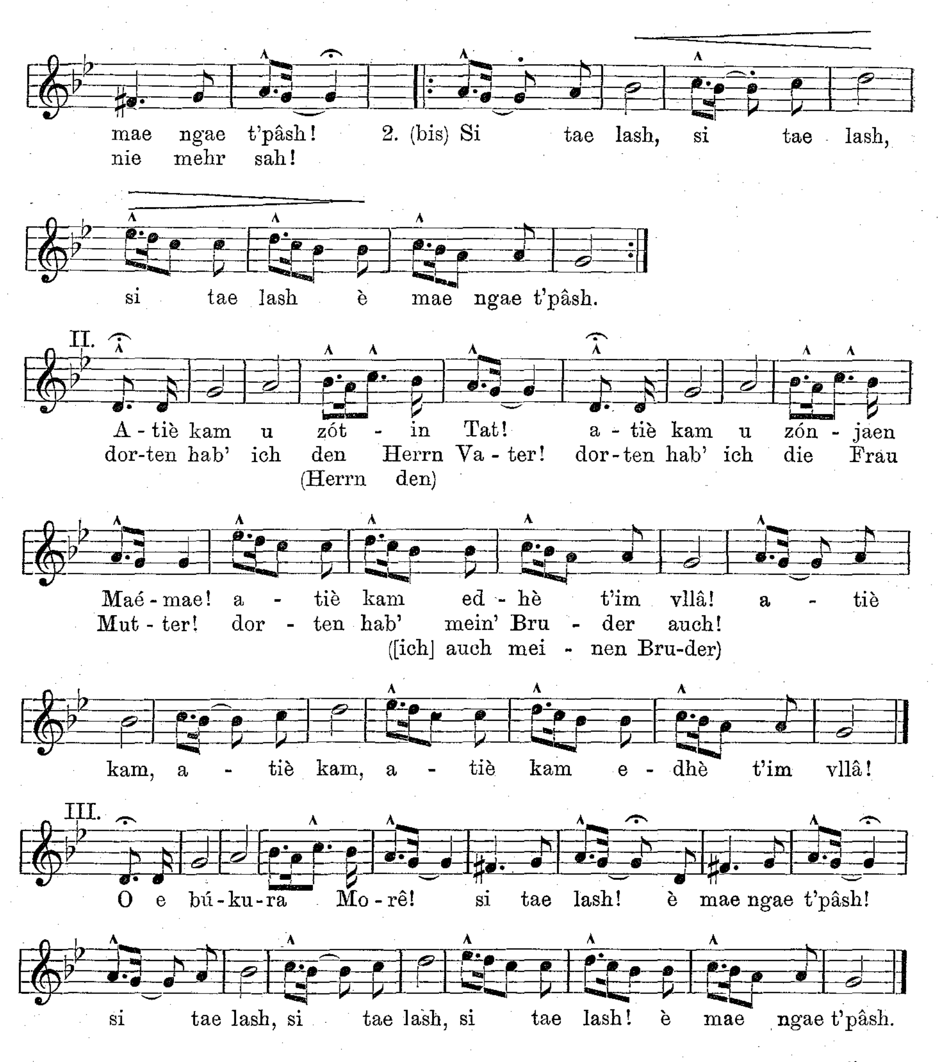
Sie haben fast alle in religiöser Hinsicht mit ihrem katholischen Christenglauben ihren griechischen Ritus und ihre griechischen Kirchengesänge, denen P. Gaisser eine hohe musikgeschichtliche Bedeutung beimißt, und, in bürgerlicher Hinsicht, ihre nationale Tracht, Bräuche und Lieder bewahrt. Im gegenwärtigen Augenblick fühlen sie ihr Herz warm zu ihren Stammesbrüdern am andern Ufer des adriatischen Meeres hinüberschlagen und verdanken es aufrichtig Österreich-Ungarn, sich ihrer Nation stramm angenommen zu haben.

Der folgende Gesang hat seine eigene Geschichte. In den ersten Jahren ihrer Ansiedlungen und während des Baues ihrer neuen Wohnorte hielten sich die albanesischen Kolonen in Zelten an den Halden eines hohen Berges im Umkreis um eine (zuerst erbaute) Kapelle auf und sendeten jeden Abend nach vollendeter Andacht, den Blick nach Osten gewandt, ihren sehnsuchtsvollen patriotischen Sangesgruß nach der verlassenen Heimat hinüber. Lange noch in späteren Jahren zogen sie in der ersten Hälfte des August, wo sie die unter dem Namen »*Parăklisis*« bekannte Muttergottesandacht verrichteten, täglich zu diesem Zwecke zu jener Kapelle hinauf, wobei sie dann am Schlusse, nach Osten gewandt, in den bekannten Klängen der teuren, alten Heimat ihr nie gestilltes Weh klagten. Heute kennt jedes Kind dieses Lied.

Sehnsucht nach der Heimat.

(Gesang der Albanesen Siziliens.)





Unter dem albanesischen Text steht eine anspruchlose rhythmische Übersetzung, stellenweise unter Beifügung (in Klammern) der genaueren wörtlichen Wiedergabe.

Hierzu noch einige Bemerkungen über Aussprache, Tempo, Rhythmus und Tonalität.

Die Aussprache der Laute ist im allgemeinen dieselbe wie im Deutschen. Nur wird sh = sch, ae wie ein unbestimmter Vokallaut, etwa wie das französische stumme *e* ausgesprochen, jedoch etwas mehr nach einem unbestimmten u hinüberspielend.

Das Tempo ist langsam, etwa ♩ = 80 oder noch langsamer, mit entsprechender leichter Beschleunigung und Stärkewechsel in den steigenden und höher liegenden Teilen. Der Ausdruck des Ganzen ist melancholisch.

Die hiesigen griechisch-albanesischen Seminaristen, teilweise noch Knaben, sangen das Lied mir und einigen ihrer in letzter Zeit hier vorüberziehenden Stammesgenossen aus Albanien. Niemand kann sich eines tiefen Eindrucks erwehren.

Die zwei Noten bei *O e* und bei *Atiè* bilden eine Anakruse, die also nicht im Rhythmus zählt, werden jedoch im Gesang mit solchem Nachdruck hervorgehoben, daß sie verlängert erscheinen und man eher ♩. ♪ als ♪. 𝅘𝅥𝅯 hört.

Der Gesang ist rhythmisch im feierlichen dorischen Maße gehalten und entfaltet sich in drei ebenmäßig gebauten Perioden, wovon die dritte die Wiederholung der ersten ist. Man könnte darum sogar von einer einzigen antithetischen Periode in drei palinodisch geordneten Gliedergruppen reden. Wenn sich die Glieder nicht in mathematisch genauer Ordnung entsprechen, so liegt das in der Natur des Inhalts, der eine glühende, den symmetrischen Banden sich entringende Heimatliebe zum Ausdruck bringt.

Die Tonalität und Modalität entspricht im ganzen dem abendländischen *g* moll, während die Grundmotive und ihre Anordnung orientalische Färbung haben.

z. Z. Palermo. **P. Ugo Gaisser.**

London Notes.

For a 22-page article (Maclean) on *English bells*,—showing the various ways of hanging and using them, the peculiarly English "whole-swinging" and attendant change-ringing by hand, the different kinds of mechanical "chiming", and so forth, see Samm. VII, 390, April-June 1906. The bell there dealt with is the world-old instrument, made of an alloy of copper and tin, the outcome of the indented cymbal, in bowl-shape with out-turned thickened rim or "sound-bar". It either revolves backwards and forwards over a whole circle by wheel and rope, with a clapper hinged to a smaller circle so that the content flies quicker than the container revolves (English whole-swinging); or it just oscillates over a small arc against a hanging clapper (tolling); or it hangs dead and firm, and is struck by an exterior hammer (chiming and carillon). For this last head see also two articles (Starmer) at Z. VI, 337, May 1905, and XI, 289, June 1910. Ebenezer Prout at para 506 of his book "The Orchestra" (Augener 1897) errs in assigning a ding-dong to Bach's "Schlage doch, gewünschte Stunde"; he has overlooked the word "campanella"; at the pitch he supposes, two bells would be deafening and drown all the music. The first use of a real deep bell in the orchestra is in the Dies Irae section of Berlioz' Symphonie Fantastique, op. 14 (1830); where is given the alternative of low 8ves sounded on a pianoforte. The second is the massacre-signal tocsin in Meyerbeer's Huguenots (1836). Sufficiently deep bells made of long hollow resonant steel tubes, struck by hand with a mallet, came into the orchestra about 25 years ago; and now, tuned by length and hung in diatonic sets of 4 to 8 on a frame, are in universal use there. These matters have of course nothing to do with treble Glockenspiels, made of various materials, and using hand-hammer or keyboard-action. —— The latest development is to replace the above-named hollow steel tubes with solid steel bars 2″ and 3″ diameter; these being

powerful enough for belfries and churches. If the attempt, now well experimented on, succeeds, it might quite oust the bell-founding business in all cases where utilitarianism prevails over sentiment; for the expense and space-room occupied are a fraction of that for real bells. A Company for this purpose, called the "*Church and Carillon Company*", was registered in 1912; chairman, Sir Frederick Bridge; secretary W. Avalon Collard, 61 Berners Street, London. Patent inventions subsidiary to the main idea, and made by our member T. Lea Southgate, are (a) suspension by clip which prevents swinging, in lieu of a bored hole, (b) electric striking, (c) automatic resonance-stopper, where brought into action, (d) automatic muffler, where brought into action. After previous displays, one was given associated with music, at Selfridge's, Oxford Street, on 19 June 1913. In programme, Ave Maria d'Arcadelt, organ and carillon, Fred. Bridge; Adeste Fideles, organ, violin and carillon, T. L. Southgate; Bell anthem, Purcell. The tone is remarkably pure; cf. article (Bewerunge) at Z. VII, 57, Nov. 1905. The Company expect to serve Churches, Chapels, Town-halls, Clock-towers, Schools, Factories, etc. A set of 8 Church Bells, 3″ bar, tenor C to middle C, cost all told £ 120. A Carillon set of 10 notes, same compass and F sharp and B flat added, £ 65. Three Church Bells, C, D, E, £ 45. Many other quotations.

England is now, governmentally and for home politics, in a low festering state, when it is not too much to say that many regret their English domicile. The sword is still the sword. The scales of justice are still such. Commerce and trade, professional employment, and the whole round of daily life, go their usual course. But that which has the power to control everyone of these for good and bad is the elected House of Commons. Its democratization, by the Reform Acts of 1832, 1867 and 1885, must be accepted as a necessary fact; but it ought not to have been beyond the wit of man to keep its machinery, which has been the glory of England since the Witenagemôt, pure notwithstanding. Party-government is merely a game, played by conventional rules. But when men cease to have honour enough to observe the rules, it becomes no longer a game but a farce. If there are three robbers and two honest men, obviously the former need only combine, to do what they like. And that is exactly what party-government has now come to here. The present Coalition-Government has destroyed the British double-chamber constitution, has bribed House of Commons members to ignore the conventional rules by voting them £400 a year while they retain their seats, has done things vital to the Empire in defiance of the wishes of the elective majority, and lastly has brought British law, of all things in the world, into contempt. As is well known, the mad maenad movement of an insignificant section of *politically-striving women* has lately inaugurated a reign of terror, by a series of *self-advertising outrages*, which are almost incredible in this sober country, and which are loathed by the whole mass of the inhabitants, including their own sex. By arson alone, between 9 March and 7 July 1913, they destroyed £114,850 worth of property, including 2 churches, 2 railway-stations, and 8 private houses. Judges sentence these women. They go to prison, refuse food for 3 or 4 days (by no means a difficult thing to do), and are upon that promptly released on licence under the most ridiculous Act (called the "Cat and Mouse Act") ever passed into law at the instance of a backbone-less Home Secretary. They then snap their fingers at the judges and jailers who have held them, proceed in their termagant courses,

and with brazen public words defy for the future all law and authority. The ἐκκλησιάζουσαι of Aristophanes were innocents compared to these. The reason for such things is because, according to the government, it would be impossible to let even one woman commit suicide by starvation in jail. Why? Arson is arson, and one of the worst felonies known to English law; in many cases it is only separated by a hair's-breadth from constructive murder. Better the eventuality supposed, than that anarchy should prevail in England, that English justice should be made a laughing-stock, and that the wild women should proceed (as they most certainly will under such encouragement) from bad to worse in their truly fiendish outrages. It has been said that the Home Secretary fears assassination if a woman dies in jail. What Wolsey said to Thomas Cromwell was:—"Be just, and fear not: Let all the ends thou aim'st at be thy country's". The Globe, a moderate paper, writes:— "The only reasonable thing to do is to put these people in prison and keep them there. If in consequence of their own wicked behaviour anyone of them succumbs, that as Mr. Justice Phillimore said [in sentencing one] is a matter between the prisoner and the Almighty—the result would be regrettable, but the authorities would incur no blame". —— It might be asked, what has all this got to do with music? Unfortunately a London Symphony Concert (Nikisch) given at Queen's Hall on 23 June 1913 directly instigates the reflections. *Ethel M. Smyth* (1858-) is the most gifted woman who has yet wielded a composer's pen,—in this country certainly, probably in any country. Cf. for her life and works Z. III, 485, 492, September 1902; IX., 357, July 1908. But she has taken a prominent part in this miserable militant suffragette movement, having, among other things, been in prison herself earlier in the year for 30 days for mob window-breaking. At the Nikisch concert she produced 4 new songs with orchestra, "Three moods of the sea" (from Arthur Symons's "At Dieppe"), and "On the road" (an "imitation of one of the hundreds of marching poems that sprung up in Germany and Russia during the Wars of Liberation" by Ethel Cairne). The last is in point. The words are finely written. They are obviously a challenge on the present situation:—"We have waited so long, we will wait now no more, And we march forth, our freedom to meet", etc. The hall was full of suffragette sympathisers, and the song was met by an ovation. Musically speaking it was certainly the best of the four, the rhythm helping out the composer's habitually defective construction-sense; indeed it was most poetical. The object of the present note is to deplore the employment of such an excellent talent, indeed the application of music at all, in this particular and truly nefarious cause.

It is not inconsequent to remark that on the 8th July 1913, at the church of the West London Ethical Society, Palestrina's Missa Papae Marcelli was performed with a grossly *blasphemous adaptation of the words* to positivist-socialistic purposes, made by an American, Stanton Coit (1857-), Chairman of the Society; Musical director, C. Kennedy Scott. Here is the end of the Gloria:—"Filius Patris, qui tollis peccata mundi, miserere nobis; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationam nostram; qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis; quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus, Jesu Christe, cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen". Here is the adaptation of the same:—"Greed and pride must yield to meekness. All ye who now sit in high places, Hear our call for justice! You would

fain seize all earth's riches, Denying brotherhood And feasting on human lives. But beware ye! The day of judgment comes! In majesty men grow godlike! Harken!"

In succession to the late Alfred Austin, *poet laureate* since 1896, Dr. Robert Bridges (1844-) has been appointed to the office on 17th July 1913). He practised medecine till 1882, when he settled in Oxford. He is a fine scholar, but a faddist about such things as spelling. He has written some meritorious poetry, but some very poor (for specimen of which see Z. IX, 257, April 1908, "Tank" there being a misprint for "Rank"). He wrote a Purcell commemoration ode. Before the appointment, the "Journal of Education" had a plebiscite among its readers. As result the 10 first names were, in this order:—Rudyard Kipling, William Watson, Robert Bridges, Alfred Noyes, John Masefield, Henry Newbolt, Thomas Hardy, Alice Meynel, Stephen Phillips, W. B. Yeats. But Kipling (1865-) had by far the greatest number of votes. It is said that he was passed over because his muse has not been favourable to the present Coalition-Government; but politics ought to have nothing to do with the appointment to a place on Helicon. In the first half of XIII century there was a Versificator Regis, and the office has since been continuous. Bridges is in the line with Chaucer, Spencer, Ben Jonson, Dryden, Southey, Wordsworth, Tennyson, et multis aliis. The office is now paid £97 a year.

One of the largest patent-medecine businesses in the old or new world is "Beecham's Pills", founded in Lancashire by one Thomas Beecham. His son, now Sir Joseph Beecham, developed it. The grandson Thomas Beecham is the musical-conductor (cf. Z. XIV, 139, February, and 270, June 1913); to whom Richard Strauss owes all the English performances of his operas. The Beecham operatic ventures have without exception shown a financial loss, which borne by the father, Sir Joseph Beecham. Latter saw the success of the Russian opera lately given in Paris, and conceived the idea of bringing it to London, and conjoining it with Russian ballet established in favour lately by Covent Garden under technical direction of Serge de Diaghilew. Hence a season at Drury Lane Theatre, 24th June to 25th July 1913, with 7 opera-evenings and 14 ballet-evenings. —— The repertoire of operas has been:—Moussorgsky's "Borris Godounov", Moussorgsky's "Khovantschina", and Rimsky-Korsakoff's "Ivan le Terrible". —— The repertoire of ballets has been as follows, in the order of the composers of the music. There were 4 ballets new to England:—Debussy (adapted), "Jeux"; Debussy (adapted), "Après-midi d'un Faune"; Florent Schmitt, "Tragédie de Salomé"; Stravinsky, "Sacre du Printemps". There were 11 others:—Balakirew, "Thamar"; Borodin, "Dances from Prince Igor opera"; Chopin (arranged and orchestrated), "Les Sylphides"; Schumann (orchestrated by Rimsky-Korsakoff, Liadoff, Glazounoff, and Tscherepnin), "Le Carnaval"; Rimsky-Korsakoff, "Scheherazade"; Stravinsky, "L'Oiseau de Feu"; Stravinsky, "Petrouschka"; Tscherepnin, "Narcisse"; Tscherepnin, "Pavillon d'Armide"; Tschaikoffsky, "Lac des Cygnes"; Weber, (Invitation à la valse, orch. by Berlioz), "Spectre de la Rose". —— A separate notice of these operas and ballets will be given.

London. C. M.

Einiges über Fredrik Pacius und seine Bedeutung für die Musikgeschichte Finnlands.

Anfang der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts führte G. A. Methfessel einen jungen Hamburger namens Fredrik Pacius in die Geheimnisse der Tonkunst ein. Der Knabe zeigte sich sehr begabt, und 15 Jahre alt, wurde er 1824 zu Spohr nach Kassel geschickt, um im Violinspiel ausgebildet zu werden. Schon nach einigen Monaten konnte der berühmte Lehrer an den Vater seines Schülers, den Weinhändler Louis Pacius in Hamburg schreiben: »Ihr Sohn ist fleißig und macht im Mechanischen des Spiels gute und sichere Fortschritte. Er wird nun bald so weit seyn, daß ich meine Violinsachen mit ihm spielen kann.«

Die Studien wurden dieses und das folgende Jahr fortgesetzt, und zwar in Gemeinschaft mit dem späteren berühmten Violinisten Ferd. David. Pacius studierte nun auch Komposition bei Moritz Hauptmann, und der bei diesem hervorragenden Theoretiker genossene Unterricht war für den jungen Künstler von großem Vorteil. Hauptmann scheint sich auch für seinen Schüler besonders interessiert zu haben. In einem Brief an Pacius' Vater, datiert Kassel, d. 11. Sept. 26, äußert er sich über seine Begabung folgendermaßen:

»Bei der bevorstehenden Abreise Ihres Herrn Sohnes ist es mir eine angenehme Pflicht, Ihnen, dem Vater, nochmals meine volle Zufriedenheit mit seinem Betragen in jeder Hinsicht, seinen Anlagen und seinem Fleiß zu bezeugen. Unmittelbar aus der Schule kommt kein Meister, dazu kann er sich nur durch fortgesetzten unermüdlichen Fleiß ausbilden, denn es fehlt ihm keineswegs an musikalischem Talent und richtigem Gefühle für das Edle in der Kunst«.

Nach beendigtem Studium hielt Pacius sich eine Zeitlang in seiner Vaterstadt auf. Hier erhielt er 1827 von seinem Lehrer einen Brief, der erwähnenswert ist, da Hauptmann darin Gedanken äußert, die noch heute als Leitsätze für jeden gelten können, der den höchsten Kunstzielen zustrebt. Er schreibt:

»Ich mußte Ihnen, als Sie hier waren, öfter Trost und Beruhigung einsprechen, wenn Sie mit ihren Versuchen nicht zufrieden waren oder wenn hartnäckige Stockungen eintraten und es nicht vom Fleck wollte. Das ist vielleicht nicht mehr nötig; wenn es aber wäre, würde ich dasselbe wiederholen und sagen: Schreiben Sie nur zu und lassen Sie sich nicht entmutigen. Ich wäre gewiß einer der ersten, Ihnen zu raten: Schreiben Sie nichts! — wenn ich nicht von Ihrer Anlage zur Komposition die gute Meinung hegte, denn es gibt ja nichts so Trauriges als ein Kunstwerk, das nicht von innen belebt ist, die Notwendigkeit seines Daseins in sich trägt. — Die Fähigkeit ist aber die eine Hälfte, die Fertigkeit ist die andere; um die zu erlernen, kostets viel Fleiß, Geduld, Papier usw.«

Herbst 1827 unternahm Pacius eine Konzertreise durch Norddeutschland. Gegen Frühjahr 1828 beendete er sie in Stockholm, wohin er sich auf Anraten eines schwedischen Freundes begeben hatte. Hier trat er zunächt in Privatfamilien auf, sodann in einem eigenen Konzert, in welchem er allgemeine Bewunderung erregte. Es ging sogar das Gerücht, daß der damalige Hofkapellmeister Berwald eine Stelle in Kassel annehmen und Pacius sein Nachfolger werden würde. Dies Gerücht bestätigte sich nicht, doch wurde er vom Kronprinzen, dem späteren König Oskar I, zum Kammermusiker ernannt und erhielt eine gute Anstellung als Soloviolinist an der Hofkapelle.

In Helsingfors war 1833 der Universitäts-Musiklehrer K. V. Salgé gestorben. Da von den Bewerbern um die freigewordene Stelle niemand für geeignet befunden würde, frug man beim Stockholmer Orchester an, ob jemand von dessen Mitgliedern geneigt wäre, nach Finnland überzusiedeln und die Lehrstelle an der Universität anzunehmen. Ein Hamburger namens Elwers, dem man dies nahegelegt hatte, der aber aus Familienrücksichten in Stockholm bleiben wollte, riet Pacius zur Annahme der Stelle. Dieser sagte zu und trat unmittelbar darauf seine Reise nach Finnland an, wie erzählt wird, in einem kleinen Holzlastboot von Åland. März 1834 erhielt Pacius seine feste Bestallung.

Finnlands neue Hauptstadt hatte zu jener Zeit spärliche Voraussetzungen für ein geordnetes Musikleben. Einige begeisterte Dilettanten und die sog. »Akad. Musik-Gesellschaft«, die von 1828—35 bestand, hatten in anspruchsloser Weise den musikalischen Bedürfnissen Rechnung getragen. Reisende Tonkünstler, die auf der Durchreise von Stockholm nach Petersburg früher stets in Åbo Halt machten, hielten es nicht für lohnend, nach dem kleinen Helsingfors abzubiegen.

Frühjahr 1835, kurz nach seiner endgültigen Übersiedlung, übernahm Pacius die Leitung eines Gesangvereins, mit dem er bereits Charfreitag dess. Jahres (17. Apr.) Spohr's Oratorium »Die letzten Dinge« ausführen konnte. Niemals zuvor hatte man dergleichen erlebt. Die Zeitungen konnten nicht rühmend genug ihre Freude über dieses großartige und trefflich geglückte Unternehmen ausdrücken.

Mit geringen Mitteln erzielte Pacius bewunderswerte Erfolge. Seine Tätigkeit bedeutete eine Neuerweckung der musikalischen Kunst. Sofort mit seinem Erscheinen setzten Konzerte (von 1845—55 sechs Sinfonieabende jährlich) und Oratorienaufführungen ein. Nach allem zu schließen, müssen die Leistungen auf einer hohen künstlerischen Stufe gestanden haben. Nämlich Pacius war streng gegen sich selbst und seine Künstlerschar. Das Publikum machte bei diesen Veranstaltungen zum ersten Male mit größeren Musikwerken Bekanntschaft, wie Quartetten, Sinfonien und Oratorien von Händel, Spohr, Mendelssohn u. a., und stets legte Pacius hierbei neben unerschütterlicher Energie ein glänzendes Inspirations- und Direktionsvermögen an den Tag. Er hatte ein feines Ohr, und die glänzenden Klangwirkungen seiner Chordarbietungen beruhten nicht zum geringsten Teil auf seiner souveränen Beherrschung der Feinheiten der ungleichschwebenden Temperatur.

So treu Pacius in seinen Kompositionsstudien auch seinen berühmten Lehrern folgte, so war es doch stets die Dichtung, das Volksgemüt und vor allem die großartige Natur seines neuen Vaterlandes, die ihn zu schaffender Tätigkeit anregten. Er, der als ein Fremder nach Finnland gekommen war, sollte derjenige sein, der dem Lande seinen Nationalgesang schenkte. »Unser Land«, das bekannte Gedicht[1]) unseres Nationaldichters Runeberg, wurde zum ersten Male auf einem Studenten-Frühlingsfest am 13. Mai 1848 gesungen und ging unter Begeisterung übers ganze Land. Und was man auch über den musikalischen Wert dieses Liedes sagen möge, so bleibt doch die Tatsache, daß bisher noch niemand eine Vertonung des Gedichtes geschaffen hat, die schwungvoller als die Pacius'sche ist und mehr geschätzt

1) Aus »Fähnrich Stahl's Erzählungen« in Runeberg's »Epische Dichtungen«, deutsch von Wolrad Eigenbrodt, Halle 1891. Niemeyer.

und mit Liebe gesungen wird. Eine ebenso große Beliebtheit gewann eine andere Weise von Pacius, »Suomis Sang«, zu den Worten von Emil von Qvanten. Von den anderen zahlreichen frischen und stimmungsvollen Sangesweisen verdienen noch die Melodien zu Runeberg's »Soldatenjunge«[1]), »Zugvögel«, »Frühlingslied«, zu Z. Topelius' »Sylvialiedern«, dramatischen Texten u. a. m. genannt zu werden.

Seine größeren Vokalwerke bestehen aus Kantaten und dramatischen Kompositionen. Unter der ersten Gattung nimmt wohl seine Kantate zum Gedächtnis Porthan's die erste Stelle ein, von der anderen Gattung sind die Opern »König Karls Jagd« (Text v. Topelius), »Lorely« (Text v. E. Geibel), sowie die Musik zu Topelius' »Prinzessin von Cypern« erwähnenswert. »König Karls Jagd«, die unter großem Jubel 1852 aufgeführt wurde, ist eigentlich die erste finnländische Oper. Der Stil ist hierin wohl etwas unausgeglichen. Neben zweifellos vortrefflichen Partien stößt man auf Stellen fremder Beeinflussung, in den späteren Werken jedoch ist der Stil selbständig und abgeklärt und fesselt durch Gedankenreichtum und prachtvolle Instrumentierung. In der Instrumentalliteratur ist Pacius sonst nur schwach vertreten, und seine vornehmste Schöpfung hierin ist ein Violinkonzert (1845). Die großen Formen scheinen ihm nicht recht »gelegen« zu haben.

Ende der fünfziger Jahre war Pacius' eigentliche Arbeitszeit vorüber. Hin und wieder gab er wohl noch immer Konzerte, doch die Leitung des Musiklebens war in neue Hände übergegangen. Aber bis in seine letzten Tage nahm er am künstlerischen und gesellschaftlichen Leben teil. Sein liebenswürdiges Wesen, sein unvergleichlicher Humor, sowie seine von jedermann gewürdigte und hochgeschätzte Künstlerschaft machten ihn zu einem Liebling aller, insbesondere der akademischen Jugend, die er bei so mancher Gelegenheit mit seiner ganzen Hingabe ins Feuer geführt hatte. Der 19. März war allemal ein Festtag, an welchem Pacius Gegenstand herzlichster Huldigungen von jung und alt war.

Infolge seiner Vermählung mit Nina Martin war ihm ein Heim erstanden, wo Schlichtheit und Gastlichkeit zu Hause waren. Zu dem zahlreichen Freundeskreis, der hier aus- und einging, zählten die bedeutendsten Männer jener Zeit; vor allen stand ihm am längsten und innigsten sein treuer Freund, der Dichter Zacharias Topelius nahe. — Pacius starb 1891, 16 Jahre von seiner Gattin überlebt. [Von seinen vier Kindern war seine Tochter Maria mit dem Bibliothekar und Komponisten Karl Collan vermählt.]

Fredrik Pacius' Bedeutung für die finnländische Tonkunst ist unermeßlich. Die schlummernden Kräfte des Landes wurden durch ihn zu zielbewußtem, regem und fruchtbringendem Schaffen erweckt. Vor allem vermittelte er das Bekanntwerden und den Einfluß der klassischen Stilperiode in ihren vornehmsten Schöpfungen.

Wenn auch Pacius' Name neben denen der heutigen einheimischen Tonsetzer, mit denen Finnland antritt, etwas verblaßt, so bleibt er doch immer einer der mächtigsten Grundpfeiler im Tempel finnländischer Tonkunst, und den Ehrentitel eines »Vaters der finnländischen Musik« wird ihm niemand aberkennen können. Durch ihn ist Finnland auch dem Volk verbunden, das der Welt schon so viele Bahnbrecher der Musik gegeben hat und in ihm

1) a. a. O.

einen seiner Söhne nach dem kalten Norden entsandte, um dort der Tonkunst einen Herd zu bereiten. Der Name Fredrik Pacius soll in Ehren gehalten werden als der eines Mannes, der seine ganze reiche Begabung einem Lande schenkte, wo die Freude an Arbeit und Aufopferung sein bester Lohn war.

Helsingfors. **Otto Andersson.**

Sommaire de la Revue musicale mensuelle de la S. I. M.

(Numéro de Juin.)

Les Mélodies espagnoles et italiennes d'Hugo Wolf, par **G. Marcel.**

Le *Spanisches Liederbuch* et l'*Italienisches Liederbuch* occupent, dans l'œuvre de Wolf, une place centrale. Maître de sa technique propre, émancipé déjà de l'influence wagnérienne, Wolf a composé là deux ensembles remarquables par la richesse, l'unité et la profonde intensité de l'émotion lyrique. Aussi a-t-on peine à comprendre qu'une telle musique nous soit presque totalement inconnue en France.

Souvenirs sur Rollinat, par **G. Lorin.**

Monsieur Lorin, qui a été un des intimes de Rollinat, vient nous rappeler que le grand poëte fut aussi un génial musicien. Ce lui est un prétexte pour nous promener à travers ces cénacles amusants qu'abritait alors Montmartre, aux Hydropathes, aux Hirsutes, au Chat Noir. Tout ce passé d'hier est déjà de l'histoire.

Réflexions d'un Solitaire, par **Grétry.**

On sait que Grétry avait écrit de volumineux mémoires, aujourd'hui dispersés dans différentes bibliothèques d'Europe. Mlle Pauline Long a pu en retrouver la trace et se dispose à les publier. Nous présentons à nos lecteurs un fragment de ces *Réflexions*. Il appartient au volume manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris.

Notizen.

Berlin. Für den in den Tagen vom 7.—8. Oktober stattfindenden Kongreß für Ästhetik und Kunstwissenschaft haben noch folgende Herren Vorträge über die Musik betreffende Gegenstände angemeldet: H. Goldschmidt (Cernobbio): Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts in ihren Beziehungen zum Kunstschaffen. M. Graf (Wien): Kindheitserinnerungen im musikalischen Schaffen. A. Guttmann (Wannsee): Wissenschaft und Kunst des Gesanges. A. Penkert (Hamburg): Über die musikalische Formung von Witz und Humor. H. Riemann (Leipzig): *Γιγνόμενον* und *Γεγονός* beim Musikhören. Ein aristoxenischer Beitrag zur modernen Musikästhetik.

Frankfurt a. M. In den Räumen des N. Manskopf'schen musikhistorischen Museums wird anläßlich des 100. Todestages A. M. Grétry's eine Grétry-Ausstellung veranstaltet, die in erster Linie Porträts des Komponisten, ferner wertvolle Autogramme, Medaillen, alte Theaterzettel von Aufführungen Grétry'scher Werke usw. enthalten wird.

Leipzig. In der letzten akademischen Musikaufführung des *Collegium musicum* in der Aula der Universität gelangten die ebenso originelle wie charaktervolle Orchestersuite in *B*dur von J. F. Fasch, die Haffner-Serenade von Mozart und die Mödlinger Tänze von Beethoven zur Anfführung.

Paris. Plusieurs de nos collègues parisiens nous font observer, à la suite de l'article de M. Max Schneider: Monteverdi's Orfeo in Breslau, paru dans la dernière Zeitschrift (juillet-août 1913, p. 327-329), que la représentation dirigée, le 8 juin dernier, par le Dr. Guckel, n'est pas la première représentation "moderne" de l'ouvrage le plus célèbre de Monteverdi.

La première représentation "moderne" de l'Orfeo a été donnée, le 2 mai 1911, au théâtre Réjane, à Paris, au profit de l'Orphelinat des Arts, sous la direction de M. Marcel Labey.

Précédée d'une causerie de M. Adolphe Brisson, cette "première" réunissait les noms de Mmes. Mellot-Joubert, Croiza, B. Mendes, Chasley et de MM. Le Lubez et G. Petit.

M. Marcel Labey a dirigé deux fois encore l'Orfeo de Monteverdi cette année, les 11 et 13 avril 1913, avec les mêmes interprètes pour les principaux rôles.

Au concert, la première audition a été donnée, le 25 février 1904, sous la direction de M. V. d'Indy. Depuis cette époque, l'œuvre de Monteverdi est restée au répertoire de la Schola Cantorum. Deux auditions, entre autres, ont eu lieu les 27 janvier et 6 février 1905, sous la direction respective de MM. d'Indy et de Lacerda.

En Italie, la première exécution de l'Orféo (en concert), a eu lieu le 10 avril 1910 au Teatro Communale de Bologne; puis à Florence, le 12 avril[1]).

Pour les exécutions données à Paris, on a toujours utilisé la version de M. Vincent d'Indy, dont une sèlection a été publiée en 1905.

Prag. Der Deutsche Singverein (Leitung Dr. G. v. Keußler) beabsichtigt, zwei Jahre nicht an die Öffentlichkeit zu treten, um, außer systematischen Gesangsübungen, praktische Musikgeschichte insofern zu treiben, als er charakteristische Werke der ganzen Vokalperiode studieren will. Bei einem Verein, der Bach's *h* moll-Messe erfolgreich zur Aufführung brachte, will das wohl etwas heißen.

Kritische Bücherschau

und Anzeige neuerschienener Bücher und Schriften über Musik.

Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Hrsg. v. C. Stumpf. 7. Heft. 8°, 160 S. Leipzig, J. A. Barth, 1913. ℳ 5,—.

Briefe von und an Joseph Joachim. Gesammelt u. hrsg. v. Johs. Joachim u. Andr. Moser. 3. Bd.: Die Jahre 1869 bis 1907. (8°, VII, 546 S.) Berlin, J. Bard 1913. ℳ 10.—.

Hesse's, Max, Deutscher Musikerkalender für das Jahr 1914. 29. Jahrg. Leipzig, Max Hesse. ℳ 2,25.

Der schmucke, mit dem Bildnis Felix Dräsekes geschmückte Kalender enthält außer einer Würdigung dieses Komponisten einen sehr bemerkenswerten Artikel: Über einige unbekannte vererbte Stichfehler in Beethovenschen Sinfonien, die dem Verfasser, Dr. M. Unger, durch eigentümlicherweise ganz übersehene Mitteilungen in Briefform von C. Czerny in der »Neuen Wiener Musikzeitung« (14. April 1853) bekannt geworden sind. Von den fünf Fehlern sind drei bekannt und korrigiert worden, die weitern mögen hier für die außerdeutschen Kollegen mitgeteilt werden; ein Fehler ist derart, daß man sich ordentlich frägt, wie er nicht schon längst aufgefallen ist, wenigstens in der Art, daß man von einer unsymmetrischen, unvollständigen Periode gesprochen hätte. Nämlich: Im ersten Satz der Eroica müssen die zwei Takte vor dem Schluß des ersten Teils (2. Violine *as ces as f*), also der 3. und 4. Takt vor dem Eintritt des Hauptthemas zweimal gespielt werden. Denn es erscheint rhythmisch unnatürlich, daß die Durchführung des Hauptthemas statt 4×2 Takte nur 3×2 Takte aufweist, indem in diesem Falle der Eintritt des Hauptthemas (in der Reprise) als Auftakt wirkt. Man könnte allerdings die Einwendung machen, daß, von den zwei Einleitungstakten der Sinfonie aus gerechnet, auch beim ersten Vortrag der Eintritt des Hauptthemas als Auftakt wirkt, so eben das Hauptthema als 6/4 Takt aufgefaßt wird. Dem widerspricht aber die Art, wie Beethoven im ganzen Satz das Hauptthema bringt, nämlich immer mit voller Stärke. Der zweite Fehler betrifft die zweitletzte Note des ersten Hornsolos im letzten Satz der Pastorale, die (übereinstimmend mit der Fassung des Klarinettensolos) *a* und nicht *c* zu heißen habe.

A. H.

Hildegard, Der heil., Kompositionen. Nach dem großen Hildegardkodex in Wiesbaden phototypisch veröffentlicht

1) S. darüber den Bericht in Zeitschr. XI, S. 261. D. R.

v. Domkapl. Dr. Jos. Gmelch. (8⁰, 32 Taf. mit 37 S. Text.) Düsseldorf, L. Schwann 1913. ℳ 6,—.

Kastner, Emerich. Bibliotheca Beethoveniana. Versuch einer Beethoven-Bibliographie, enthaltend alle vom Jahre 1827 bis 1913 erschienen Werke über den großen Tondichter, nebst Hinzufügung einiger Aufsätze in Zeitschriften usw. gr. 8⁰, VI u. 46 S., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 3,—.

Library of Congress. Catalogue of early books on Music (before 1800) By Julia Gregory. gr. 8⁰, 312 S. Washington, Government printing office, 1913. Cts. 60.

Miscellanea Musicae Biobibliographica. Musikgeschichtliche Quellennachweise als Nachträge und Verbesserungen zu Eitner's Quellenlexikon. Hrsg. von H. Springer, M. Schneider und W. Wolffheim. Jahrg. I. gr. 8⁰, V u. 111 S. Leipzig, in Kommission v. Breitkopf & Härtel, 1912/13.

— Jahrgang 2, Heft 1. 24 S. Ebenda.

Musiker-Kalender, Allgemeiner Deutscher für 1914. 36. Jahrg. 2 Bde. Berlin, Raabe & Plothow. ℳ 3,—.

Der Kalender weist die übliche Einrichtung auf. Literarische oder sonstige Beiträge enthält er nicht, so daß er einzig in empfehlende Erinnerung gebracht zu werden braucht.

Oettingen, Arth. v. Das duale Harmoniesystem. gr. 8⁰, VIII u. 312 S. mit 1 farb. Tafel. Leipzig, C. F. W. Siegel, 1913. ℳ 12,—.

Ritter, Max. Der Stil Joh. Seb. Bach's in seinem Choralsatze. gr. 8⁰, VIII u. 237 S. In »Kirchenmusikalisches Archiv.« Bremen, Schweers & Haake, 1913. ℳ 3,—.

Seibel, Gust. Adph. Das Leben des königl. polnischen und kurfürstl. sächs. Hofkapellmeisters Johann David Heinichen nebst chronologischem Verzeichnis seiner Opern (mit Angaben über Fundorte, Entstehungsjahre, Aufführungen, Textbuch, Textdichter usw.) u. thematischem Katalog seiner Werke. gr. 8⁰, VIII u. 102 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913.

Siegfried, Eva. Tod und Verklärung, Tondichtung v. Richard Strauß (op. 24). Studie. 8⁰, 76 S. Straßburg, J. Singer, 1913. ℳ 2,—.

Steinhausen, F. A. Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik. 2. Aufl. Bearbeitet von Ludwig Riemann-Essen. 8⁰, VIII und 248 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 6,—.

Wagner, Peter. Geschichte der Messe. I. Teil: Bis 1600. (Kleine Handbücher usw.) gr. 8⁰, VIII und 548 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 12,—.

Wagner, Richard. Sein Leben in Briefen. Eine Auswahl aus den Briefen des Meisters mit biograph. Einleitungen. Herausgeg. v. Dr. Carl Siegm. Benedict. (Breitkopf & Härtel's Musikbücher.) 8⁰, VIII, 459 S. mit Bildnis. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 5,—.

Wagner, Rich., über Parsifal. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften sowie anderen Werken zusammengestellt u. mit erläuternden Anmerkungen versehen von Dr. Edwin Lindner. 8⁰, XLVIII, 221 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1913. ℳ 4,—.

Wagner, Richard, Jahrbuch. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. IV. Bd. 8⁰, IV und 353 S. Berlin, Hausbücher-Verlag, H. Schnippel, 1912.

Dieses nach einer Pause von drei Jahren wieder einsetzende Jahrbuch nimmt gegenüber seinen Vorgängern durch geringeren Umfang, Kürze der Aufsätze, eine ziemlich umfangreiche Besprechung von Wagner-Literatur und nicht zum wenigsten auch durch eine sehr sorgfältige, vom Herausgeber herrührende Bibliographie (Bücher, Zeitschriften und Zeitschriften) für die Jahre 1907—1911, die auch separat erschienen ist, ein. Die meisten Artikel sind dichterisch-literarischer Natur, die Musik schweigt. Ihr Wert ist sehr verschieden, wirklich Bedeutendes findet sich nicht, in einem derselben verkündet uns der Verfasser feierlich, er wolle »ad oculus demonstrieren, wie ein Wagner nicht etwa außerhalb der organischen Entwicklung ... ganz allein für sich stehe, sondern sich in den Zusammenhang der Literatur- und Operngeschichte lebendig eingliedere.« Wirklich, selbst Wagner sollte tatsächlich derartige Alltäglichkeiten begangen haben?

Witkowski, G. Das deutsche Drama des 19. Jahrh. 4. Aufl. »Aus Natur und Geisteswelt«. 8⁰, 165 S. Leipzig, B. G. Teubner, 1913. ℳ 1,25.

Enthält auch die beiden Kapitel: Die romantische Oper, Richard Wagner, sowie auch in dem Schlußkapitel: Das Er-

gebnis des Jahrhunderts die Musik behandelt wird.

Wood, A. The Physical basis of music. Ryl. 16mo., pp. 172, 1s. net.; lthr., 2s. 6d. net. (Cambridge manuals of science and literature). London, Camb. Univ. Press, 1913.

Mitteilungen der Internationalen Musikgesellschaft.

Ortsgruppen.

Frankfurt a. M.

Herr Prof. Dr. André Pirro (Paris) eröffnete die Reihe der diesjährigen Vorträge. Er sprach über Dietrich Buxtehude auf Grund neuerer, von ihm hauptsächlich in Dänemark und Upsala unternommenen Forschungen[1]). Der größte Teil des Vortrags war dem Lebens- und Entwicklungsgang Buxtehude's gewidmet. Es sei wohl anzunehmen, daß B. von Lehrern ausgebildet worden sei, die selbst unter dem Einfluß der Hamburger Musiker standen. Schon ziemlich früh wurde er Organist in Helsingsfors und in Helsingör. Ob B. in Lübeck die Abendmusiken gegründet oder nur erweitert habe, ließ der Redner dahingestellt. Im zweiten Teil des Vortrags behandelt Herr Pirro einige der noch nicht veröffentlichten Kantaten und Motetten des Meisters, wobei er einige interessante Beispiele am Klavier gab.

Am 3. Februar 1913 sprach Frau Professor Caroline Valentin über Heinrich Düring, den Begründer des ersten Frankfurter Gesangvereins. Der am 15. März 1778 als Sohn eines Kantors zu Hinderstetten in Württemberg Geborene war ein Stiefbruder des würzburgischen Hofkapellmeisters Friedrich Witt. Wie dieser empfing er den ersten theoretischen und praktischen Unterricht von dem Vater, die weitere Ausbildung wurde in Oettingen-Wallerstein, wo der Fürst eine berühmte Kapelle unter Ronetti's Leitung unterhielt, erworben. Vom fünfzehnten Jahre ab, als D. fertiger Konzertbläser auf dem Fagott geworden war, begannen seine bewegten Jugendjahre. Er trat zunächst in die Kapelle eines holländischen Regiments ein, dann 1795 in französische Dienste und machte als Kapellmeister des 29., 108. und 25. Linienregiments die Kriegszüge Bonapartes und des kaiserlichen Heeres, die Schlachten bei Marengo und bei Jena mit. Nach erlangtem Abschied nahm er 1807 die Stelle eines ersten Fagottisten im Frankfurter Theaterorchester an und beteiligte sich dort vielfach am Konzertspiel. Er war es, der 1809 den ersten, aus Kunstfreunden verschiedener Lebenskreise zusammengesetzten Gesangverein ins Leben rief, dessen Sonntagsmatinee Goethe bei seinem Aufenthalt in Frankfurt, im Herbst 1814, besuchte. Der Verein bestand bis 1831, Düring starb 1858. Der Vortrag baute sich auf vielen interessanten, in dem Besitze der Nachkommen Düring's befindlichen französischen und deutschen Dokumenten auf, zwei Porträts waren ausgestellt. Er berührte die Erneuerung der französischen Militärmusik durch und nach der Revolution, die von den übrigen Staaten nachgeahmt wurde und gab ein kulturhistorisches Bild des Frankfurter Musiklebens am Anfange des 19. Jahrhunderts. Der Vortrag wird in der Zeitschrift »Alt-Frankfurt« veröffentlicht werden.

Gelegentlich der 300. Wiederkehr des Todestages von Hans Leo Hasler, der am 8. Juni 1612 zu Frankfurt a. M. starb und auf dem alten Petersfriedhof feierlich bestattet wurde, hielt Karl Werner einen Gedenkvortrag. Auf Grund der Studien von Adolf Sandberger entrollte der Redner in breiten Zügen ein Lebensbild dieses bedeutsamen Komponisten. Insbesondere erfuhren die Einflüsse Leonhard Lechner's in Nürnberg und die musikalischen und dichterischen Einwirkungen der Italiener auf den jungen Hasler eingehende Beachtung. Weniger sind es die Orgelwerke,

---

1) Das Resultat dieser Forschungen ist bekanntlich inzwischen als Buch bei Fischbacher in Paris erschienen.

als vielmehr die weltlichen Gesänge, die heute mit unmittelbarer melodischer Frische und dem anheimelnden Zauber echt deutscher Gemütstiefe wirken. Auch verliert die Mehrzahl dieser Gesänge nicht, wenn sie von einem großen gemischten Chor gesungen werden, was Redner aus seiner eigenen Praxis bestätigen konnte. Musikgeschichtlich beginnt mit Hasler die italienische Periode in der deutschen Musik, die mit Mozart ihr Ende findet. Schon aus diesem Grunde sollte Hans Leo Hasler von den gemischten Chören nicht derartig übersehen werden. Wie überhaupt die Neubelebung des gemischten deutschen Chorliedes der älteren Meister eine der wichtigsten Aufgaben für einen gemischten Chor, der den a cappella-Gesang pflegt, bildet. Diese Mahnung, die alten deutschen Meister zu ehren, griff Dr. M. Bauer namens des Vorstandes in seinem Schlußwort auf.

Am 13. April sprach Herr Dr. Th. Gerold über Französische Volkslieder aus dem XV. und XVI. Jahrhundert. Der Redner erinnerte daran, daß die französischen volkstümlichen Lieder aus jener Zeit uns meist nur durch mehrstimmige Kompositionen weltlichen oder geistlichen Charakters bekannt sind. Aus solchen Kompositionen, die uns in Handschriften oder Drucken noch in großer Anzahl erhalten sind, lassen sich die Melodien in vielen Fällen ziemlich leicht herausholen. Die Texte müssen oft mit Hilfe der besonders in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zahlreich gedruckten Recueils von Chansons, ohne Musik, ergänzt werden. Manche dieser alten Lieder haben sich bis heute noch im Volksmund erhalten. Von anderen sind charakteristische Züge, besondere Wendungen und Melodiengänge, auch in späteren Liedern zu erkennen. Der Vergleich zwischen älteren und neueren Volksliedern wurde durch gesungene Beispiele illustriert.

Durch das Entgegenkommen des Vorstandes der Bach-Gemeinde, deren nur gegen Einladung zugängliche Konzerte jetzt unter der Leitung Paul v. Klenau's stehen, hatten unsere Mitglieder Zutritt zu zwei interessanten Vortragsabenden, an welchen selten gehörte Werke von Joh. Seb. Bach, Ph. Em. Bach und G. F. Händel zur Aufführung gelangten.

Heidelberg.

Am 10. Juni veranstaltete die hiesige Ortsgruppe einen von nicht wenig Gästen besuchten Vortragsabend. Nach einleitenden Worten des Vorsitzenden, Herrn Generalmusikdirektor Dr. Wolfrum, sprach Herr Prof. Freiherr von Waldberg über die »Entstehung des Volksliedes in literarischer Beziehung«. Er charakterisierte das Volkslied mit seinem engen Zusammenhang von Text und Melodie, mit seinem unpersönlichen Inhalt, seiner von den Besitznehmern vielfach »zersungenen« Form und stellte dem sonst geltenden Axiom: Schöpfer des Volksliedes ist der »Volksgeist«; Volkslied ist nicht ein Werk, sondern eine Kraft wie die Sprache — seine aus seinen Fachstudien herausgewachsene Meinung gegenüber: ein Volkslied entsteht in der Regel — wozu die Neuzeit Parallelen aus dem Leben der Naturvölker beigebracht hat — aus der Zusammenstellung zeitlich älterer Sätze durch einen Künstler, wie sie wohl ursprünglich aus den Tanz und Bewegungsrhythmen begleitenden Lautreihen hervorgegangen, schließlich als typisch, formelhaft geworden, ein Dauerleben führen.

Die anschließende Diskussion zog Parallelen nach dem musikalischen Gebiet, wo der gregorianische Choral solches typische, formelhaft gewordene Material liefert; wies auf die Allgemeinheit des in allem geistigen Schaffen zutage tretenden Problems hin, daß niemand absolut Neues schaffen kann, sondern mit überliefertem Material arbeiten muß; und betonte die Bedeutung der genialen Persönlichkeit, die nicht einfach Überkommenes »aneinanderleimt«, sondern »zusammenschmilzt«, es durcharbeitet und als Neuschöpfung wieder entstehen läßt.

H. Poppen.

London.

The following are the reports of the 8 meetings of the 39th yearly session of the Musical Association (Kartellverein). All the meetings have been held in Messrs.

Broadwoods' Rooms. Those Rooms being now for the future reserved exclusively for the business of the Firm, the meetings of the Association will in future be held in the Rooms of Messrs. Novello and Co., 160 Wardour Street, Soho.

On November 5th 1912, a paper was read by Mr. Jeffrey Pulver on "*The Ancient Dance-Forms*". He said that the earliest form of the Suite was a slow dance followed by a quick one; the Pavane and Gaillarde replaced more primitive dances in this way. The Allemande and the Courante were then added, and later the Sarabande was attached. When the Gigue was pressed into service, the Pavane and Gaillarde fell into disuse, leaving the Allemande to head the set. Only those forms which constituted the Suite up to, and excluding, the Gigue, with a few words on their probable origins, were included in the paper. Two forms deserved a place on account of their importance as ancestors of many later forms, and for the part which they played in the settling of musical form. The Bassedanse and the Branle were responsible for the Pavane and the Reigen or Rondo; and the former, after emerging from its vague form in which both duple and triple measures were used, suggested the first sequence, Pavane and Gaillarde. The Pavane, a solemn and stately dance, after enjoying immense popularity in France, Italy, Spain, and England, gave to music many of its most beautiful movements; one form of the Italian Canzone was suggested by it, and the Largo of the French overture of 1700 owes its origin to the Pavane. The Gaillarde followed the Pavane as contrasting-movement; it was the gay measure that became so popular in Elizabethan England, a popularity which rivalled the favour it enjoyed in the countries of its origin and development. The slow dance in duple time and the quick "after-dance" in a triple measure were represented at the close of the sixteenth century by the Pavane and Gaillarde. The Allemande has given rise to much misunderstanding; this is due to the fact that there were two forms: one in duple and the other in triple time. The former, originally used as a dance, ultimately gave the movement which Bach developed to so high a state in the Suite; the latter, which had absolutely nothing to do with the other form, was, and is, a dance popular in Suabia and Switzerland. The Courante (although many other sources have been sought for it) seems to have been suggested by the Gaillarde. It assumed many shapes, speeds, and characteristics in the different countries and in the various periods during which it was used. The Courante, or French Courante, was distinct from the Corrente, or Italian Courante. The former was more like the older Gaillarde; the latter exhibited a succession of running quavers as its indispensable characteristic. Bach, Mattheson, Couperin, and others used both forms and kept the distinguishing names apart. The Courante contrasted with the Allemande in time, rhythm, and harmonic treatment. The Sarabande was Oriental, and was modified in Spain; in France it was further changed, and developed out of a sensuous dance into one full of nobility and dignity. England treated it in an altogether lighter manner. In the Suite it was the vehicle for the display of the composer's skill in polyphony, and in the hands of the Germans it reached great and important artistic heights. Discussion by Dr. W. H. Cummings (President), Mr. van der Straeten, Mr. W. W. Cobbett, Dr. T. Lea Southgate, and Dr. Charles Maclean.

On December 3rd 1912 a paper on "*The Education of Musical Sensitiveness*" was read by Mr. Alfred Westharp. He said that the education of musical sensitiveness undertakes to develop what was in Europe until now considered only from the point of view of the consonant duty in music—that is to say, the personal musical will.—The composer and the instrumentalist and the amateur of music have to become under this training masters of their musical expression. In this sense not only Europe, but also the Orient, can profit by this system of education. For, in the same way as the musical sensitiveness of Europe is subordinated to the so-called acoustics, which are controlled only by the ear, and "have no raison d'être in the feelings", the musical sensitiveness of the Orient is subordinated on the one hand to extra-musical traditions of a more or less poetical character and, on the other hand, to a vague impressionism, the consequence of the lack of

inner training in music, which is perhaps not so dangerous as the exterior training of Europe, but all the same it seems to have produced undesirable results in the East. —— This musical education endeavours to be a school of the personality and not a school of traditional secrets, or of the ear, or of the muscles, or of that kind of intelligence which is in contradiction with nature instead of being a differentiation of nature. —— The technical basis of this "education of musical sensitiveness" is the following. No musical sound is considered as an objective being, and consequently there are in music not the laws of sounds, generators of music, but the laws of the "human heart" (as the Chinese say). The European psychology itself indicates the exact sense of the classical Chinese phrase, "The real tone is an animated sound". The European psychology says, that the quality of sensations depends on their intensity, and it measures the intensity by the changement of the quality. The English philosopher Hobbes himself says, "to always feel the same and not to feel at all comes to the same thing". —— In music this means that there are shadings of feeling vivifying the first sound of a musical composition, and that there is a logic of shadings of feeling, which begins with the first sound and finds its continuation throughout the work. —— To detail every composition, be it European, be it Oriental, be it art music, be it folk music, in this way; that is the practice of the "education of musical sensitiveness". —— It goes without saying that there is no absolute "sensitiveness" to be attained; but everybody has his own sensitiveness, which will become exteriorised in music. A more refined sensitiveness will combine more refined, a simpler sensitiveness simpler groups of sounds. —— Discussion by Dr. W. H. Cummings (President), Dr. T. Lea Southgate, and others.

On 21st January 1913, Mr. J. A. Fuller Maitland read a paper on "*The Toccatas of Bach*", and played several on the pianoforte. Professor Percy Buck was in the chair. As the paper has been printed in the last number of the Quarterly Magazine (Sammelbände), an abstract is not here given.

On February 16th 1913 Mr. H. B. Collins read a paper on "*Latin Church Music by Early English Composers*". He pointed out that, owing to the scarcity of printed music in England before the time of Byrd, we were dependent on manuscripts, which were often defective, or incorrectly transcribed, while in many cases the names of the composers were not given. English Masses in the majority of instances were without a Kyrie, but this was due to the custom in England of "farcing" the Kyrie, that is to say, expanding it by the inclusion between the words "Kyrie" and "Eleison", of a supplementary clause. Another peculiarity in English Masses was the omission of part of the Credo. Robert Fayrfax was the best-known English representative of what might be called the Josquin period, 1500-20. In the period immediately following that, we had John Taverner, John Redford, John Shepherd, and Christopher Tye; contemporaries of Arcadelt, Willaert, and Morales on the Continent. Taverner's music at its best has a serene beauty which recalls the late Italian School. Special interest attaches to the Mass entitled "The Western Wynde", both on account of the beauty of the melody on which it is founded, and because there are two other Masses bearing the same title by Shepherd and Tye respectively, though their value is rather historical than practical. A fine Motet, "Christus resurgens", by John Redford, is remarkable for the deep compass of the bass part, going down to D below the staff. Such deep voices were not infrequently written for in the sixteenth century, especially in England. One of the best compositions of Shepherd was a four-part Magnificat for men's voices, which might well be used in the Service at the present day. Shepherd's music was vigorous and virile, and he holds an important place among English composers of the period in the development of the technique of composition. —— Tye's most important composition to Latin words was undoubtedly his six-part Mass, "Euge bone", which G. E. P. Arkwright suggests may have been composed as an Exercise for one of Tye's degrees. He was unquestionably the first English composer of his time. His "Acts of the Apostles" contains much beautiful music,

and most of the numbers have been adapted over and over again, both to English and Latin words. Some of them bear a strong resemblance to the tunes which appear in later English Psalters. —— The best-known composers of the "golden age" were Thomas Tallis, Robert White, and William Mundy. Tallis's most important compositions are those to Latin words. His first Lamentation for Maundy Thursday is one of the very finest settings, which have come down to us from the sixteenth century, worthy of a place beside similar compositions by Palestrina and Vittoria. Several of his "Cantiones Sacrae" were reprinted by Barnard in 1641, adapted to English words. The "Cantiones" possessed certain archaic features, such as the false relations which English composers clung to long after they had practically disappeared on the Continent. In matters of technique Tallis was a giant. William Mundy had left two interesting four-part Masses, entitled "Upon the Square". The lecturer had scored one of these, which, notwithstanding its archaic and somewhat pedantic form, possessed in its way considerable artistic value. A number of Mundy's Motets are also extant. He was undoubtedly one of those musicians in whom the intellectual element predominated over the emotional. Robert White, on the other hand, belonged to the highly emotional class. His settings of the Lamentations are among the most remarkable works bequeathed to us by an English composer of the sixteenth century. —— William Byrd was perhaps the greatest creative musician whom this country has ever produced. Jointly with Tallis he published a book of "Cantiones Sacrae" in 1575. In 1588 appeared his "Psalmes, Sonets, and Songs of Sadnes and Pietie", while the following year he brought out another similar work, entitled "Songs of Sundrie Natures", and also his first book of "Cantiones Sacrae", for five voices, which contains some of his best-known works. A second book of "Cantiones Sacrae" appeared in 1591. In 1607 he published two books of Gradualia, in the preface to which he speaks of the work as his swan-song. These Gradualia indeed represent the crown of Byrd's work, and the quintessence of his style. Perhaps the twentieth century will see Byrd come into his own, as signs are not wanting of the revival of the almost forgotten art of pure choral composition. —— Discussion by Dr. T. Lea Southgate (in the chair), Dr. R. R. Terry, Mr. S. Royle Shore, and Dr. Charles Maclean. (To be continued.)

J. Percy Baker, Secretary.

Prag.

Im Juni hatte unsere Ortsgruppe die Ehre, ihren Vorsitzenden, Prof. Heinrich Rietsch, in einem Vortrage über »Die Liedweisen des Minnesanges« zu hören. Prof. Rietsch, der bekanntlich auf dem Gebiete des deutschen, insbesondere auf dem des älteren deutschen Liedes eine Autorität ersten Ranges ist, vermochte in glänzender Weise auch einem ferner stehenden Publikum übersichtliche Aufklärung in dieser Materie zu geben. Sowohl in germanistischer, als auch in musikalischer Hinsicht ist die Behandlung dieses Stoffes in der Art und Weise Prof. Rietsch's vorbildlich, wovon auch die jüngst von ihm herausgegebene Liedausgabe in den »Denkmälern der Tonkunst in Österreich« den glänzendsten Beleg gibt.

Nach einer Einleitung über das Verhältnis der Romantik zum deutschen Altertum und über die frühere Vernachlässigung der musikalischen Seite der alten Dichtungen gab der Vortragende eine Übersicht über die musikalischen Handschriften der mittelalterlichen deutschen Gesänge, besprach die Arten ihrer Niederschrift und die Grundsätze, nach denen eine Übertragung in unsere Notierung erfolgen kann, wobei drei Hauptrichtungen in der Behandlung dieser Frage festgestellt wurden. Sodann zu dem Charakter der Melodien selbst übergehend, betonte der Vortragende die durch die Einstimmigkeit bedingten tonalen Formen, die Harmonie des Nacheinander, statt unserer Simultanharmonie, ferner die Verschiedenheiten strophischer und durchkomponierter Formen u. dgl. mehr. Hierbei ergab sich die weitere Frage nach der Instrumentalbegleitung der Gesänge, die wieder eine Reihe von Problemen in sich schließt: die musikalische Bildung der Ritter, die ritterlichen Sänger im besonderen, Stand und Betätigung des Spielmanns, bevorzugte

Instrumente, musikalische und literarische Quellen über Verwendung bestimmter Instrumente usw. Endlich wurde zur Wiedergabe der Gesänge in unserer Zeit die Art der Klavier- oder Gitarrebegleitung erörtert und eine Reihe von Gesängen aus der Jenaer, Wiener, Lambacher und Sterzinger Handschrift unter vorhergehenden Hinweisen auf ihren Bau und allfällige Verwandtschaft untereinander nach den Übertragungsgrundsätzen, die Prof. Rietsch in der Minnesingerausgabe (Denkmäler der Tonkunst in Österreich XX, Bd. 41) dargelegt und angewendet hat, durch Herrn Rudolf Krauss in verständnisvoller Weise zu Gehör gebracht.

Diese ungemein instruktiven und interessanten Ausführungen lösten den lautesten Beifall des Publikums aus, wobei bemerkt sei, daß der Abend von philologischen Kreisen besonders stark beschickt wurde. Die Ortsgruppe ist ihrem Vorsitzenden für diesen Abend zu besonderem Dank verpflichtet. **Paul Nettl.**

Wien.

Als letzte Veranstaltung gab die Ortsgruppe am 7. Mai im Wagnersaale der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde ein *Collegium Musicum.* Es wurde mit einem *Notturno a quattro* (*Es* dur) von J. G. Albrechtsberger für Oboe, Violine, Viola und Violoncello eröffnet. Dieses Stück, sowie das am Schlusse gespielte Konzertino in *E* dur für Trompete, Violine, Viola, Violoncello und Klavier stammen aus dem Nachlasse Albrechtsberger's, den Fürst Esterhazy im Jahre 1811 von seiner Witwe für das Eisenstädter Archiv kaufte. Das Notturno vor allem ist ein frisches, anmutiges Werk, das nichts von der verrufenen »Trockenheit« Albrechtsberger's an sich hat. Sie gehört wie so viele andere Klassifizierungen ins Gebiet der Anekdote. Im Konzertino ist mit Glück der Clarinopart durch die Oboe ersetzt worden, die allerdings von Hofmusiker Alexander Wunderer mit außerordentlicher Kunst und Tongebung geblasen wurde. Als Mittelstück spielten Prof. Paul Grümmer auf der Viola da Gamba, und Prof. E. Mandyczewski (Klavier) eine Sarabande, Bourré und Gavotte aus den *Scherzi musicali* von Johann Schenk, Gambenvirtuosen am Hofe des Kurfürsten von der Pfalz. Ferner trug Frl. Margarete Kolbe auf der Violine, am Klavier von Herrn Ernst Steiner begleitet, 2 Violinsonaten von Heinrich J. F. Biber vor, und zwar Christus am Ölberg (*c* moll) und die Passacaglia (*c* moll). Um die Beschaffung des Materials zu den Werken von Albrechtsberger und das Zustandekommen des Abends bemühte sich Frl. Neumayr in dankenswerter Weise. Außerdem sei die Mitwirkung von Frl. Kolbe, Herrn Steiner und Herrn Schubert in den Werken von Albrechtsberger hervorgehoben. In der Suite von Schenk hatte man Gelegenheit den schönen Ton der Viola da gamba von Prof. Grümmer zu bewundern, und muß es freudig begrüßen, daß er sich so erfolgreich bemüht, dieses Instrument in den Werken der alten Meister wieder einzuführen. **Egon Wellesz.**

En vue de la publication prochaine des Lettres et Ecrits d'Hector Berlioz, qu'ils préparaient sous la direction de feu Charles Malherbe, MM. Frankenstein et J.-G. Prod'homme seraient très obligés aux personnes possédant des autographes ou des copies de textes originaux émanant de Berlioz, de bien vouloir en donner communication à M. L. Frankenstein, Leipzig-Gohlis, Dinterstr. 17, III.

Neue Mitglieder.

Leon Sanpraix, 35 N. Pennsylvania St., Indianapolis, Ind.

Änderungen der Mitglieder-Liste.

Henry William Bonnard. St. Jean, jetzt: Nimes (Gard), 2 Avenue Feucheres.
Professor **Richard Buchmayer,** Dresden, jetzt: Feldgasse 5 p.
Professor **Alberto Cametti,** Rom, jetzt: Velletri (Rom).
Seminarmusiklehrer **Heinrichs,** Friedland, jetzt: Homberg bei Cassel.
Frau **Wanda Landowska,** Berlin, jetzt: Berlin-Wilmersdorf, Sächsische Str. 6.
Arth. L. Manchester, Spartansburg, jetzt: Southwest. Univ., Georgetown, Texas.
Dr. **Robert Siebeck,** Leipzig, jetzt: Berlin W. 30, Münchenerstr. 53, I r.
Dr. **Max Unger,** Leipzig, jetzt: Leipzig-Schleussig, Brockhausstr. 11 pt.

Ausgegeben Mitte September 1913.
Für die Redaktion verantwortlich: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig, Dorfstr. 23.
English Editor: Dr. Charles Maclean.
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, Nürnberger Straße 36/38.

Musikalische Zeitschriftenschau[1]).

XIV. Jahrgang. 1912/1913.

Verzeichnis der Zeitschriften siehe Heft 1 dieses Jahrganges.

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

Sonderausgabe.

Rich. Wagner-Nummer.

1. **Bücherbesprechungen.** Wagneriana, RMI 20, 2. — Zur neueren W.-Literatur, NZM 80, 25 u. Mk 12, 16. — v. Schrenck: »R. Wagner als Dichter« (F. v. G.), KW 26, 14. — Schjelderup: »Wagner u. seine Werke, ein Volksbuch« (Hutschenruyter), Cae 70, 7. — Neue W.-Literatur (Junk), Me 4, 10. — Über die W.-Literatur 1912/13 (Kapp), NMZ 34, 16. — W.-Literatur (Kienzl), Grazer Tageblatt 19. Febr. 1913 u. ff. — Ludwig: »W. oder die Entzauberten« (Lewin), NW 42, 24 u. (Meyerfeld), Literarisches Echo 15, 15. — ... über die W.-Literatur 1912/13 (Steinitzer), NMZ 34, 16.
2. **Wagner-Feiern u. Ausstellungen.** (Berichte.) Wagner-Feiern, NZM 80, 22 u. DMMZ 35, 22 u. 23. — Wagnerfest in Zürich, DMMZ 35, 20. — Gedächtnisausstellung in Leipzig. Tägliche Rundschau, Berlin 4. Juli 1913. — Berliner W.-Feiern (Ebel), AMZ 40, 24. — W.-Feier in Leipzig (Gerhardt), AMZ 40, 26. — W.-Feiern in Wien (Helm), NZM 80, 23. — W.'s 100. Geburtstag in Paris (Laven), NMZ 34, 18. — Das W.-Museum in Eisenach (Martell), MpZ 3, 2. — Die Wagnerfeier der deutschen Theater (Merbach), BW 15, 18. — Wagner-Feier in Leipzig (Niemann), Leipziger Neueste Nachrichten 23. Mai 1913. — Die W.-Feier in Leipzig (Segnitz), AMZ 40, 22/23. — W.-Feier in Magdeburg (Setzepfandt), DMMZ 35, 18. — Die Dresdner W.-Feiern (Schmid), BfHK 17, 10. — Die W.-Ausstellung in Leipzig (Storck), T 15, 10. — Die W.-Ausstellung in Leipzig (Storck), AMZ 40, 28. — Die W.-Feier in Leipzig (Unger), S 71, 22.
3. **Zum 100. Geburtstag R. Wagner's.** Aufsätze allgemeinen Inhalts. »Rich. Wagner«: MN 44, 1160. — (Aron), NW 42, 24. — (Beer), Pester Lloyd 21. Mai 1913. — (Bekker) Frankfurter Ztg. 22. Mai. — (Büttner), DAS 1913, 50. — (Ehlers), München-Augsburger Abendzeitung 22. Mai 1913. — (Friedrich-Materna), Neue Freie Presse, Wien 22. Mai 1913. — (Gerhard), Staatsbürgerzeitung 24. Mai 1913. — (Grunsky), BfHK 17, 8. — (Heuß), Leipziger Zeitung 17. Mai 1913. — (Korngold), Neue Freie Presse 22. Mai 1913. — (Kreowski), Vorwärts 1913 Beilage 20. — (Mengeler), Nordböhm. Tageblatt 21. Mai 1913. — (Reimérdes), NW 42, 20. — (Viotta), Cae 70, 5. — (Weißmann), Straßburger Post 18. Mai 1913. — (Ziegler), Sch 9, 19ff. — »Zum 100. Geburtstage W.'s«: MT 54, 843. — (Baughan), MSt 1, 21. — (Isler), SMZ 53, 17. — (Kühn), NMZ 34, 16. — In Paris (Laven), NMZ 34, 18. — (Leßmann), VKM 27, 9. — (Morold), Die Wage, Wien 16, 20. — (Schmitz), Ho 10, 8. — (Schubring), Die Hilfe, Berlin 22. Mai 1913 (Nr. 21). — (Weißmann), To 17, 15. — — Um W., KW 26, 16. — Nachklänge zu W.'s 100. Geburtstag (O. K.), NMZ 34, 18. — Kunst u. Leben. Zu W.'s 100. Geburtstag (Bach), Österreichische Rundschau, Wien 15. Mai 1913. — Zum W.-Jubiläum (Ertel), Moderne Kunst, Berlin 27, 11. — Der größte Deutsche (Herzog), März, München 31. Mai 1913. — Unveröffentlichte Wagneriana (Istel) NZM 80, 20. — W. der Glückliche (Ludwig), Post, Berlin 23. Februar 1913. — W. der Befreier (Pfohl), Daheim 49, 33.
4. **Allgemeine Charakteristik Wagners.**

---

[1]) Für diese Rubrik bestimmte Zusendungen sind direkt zu richten an Herrn Gustav Beckmann, Berlin NW 7, Kgl. Universitätsbibliothek.

Um Wagner, KW 26, 16. — W. und das Alldeutsche, KW 26, 16. — W. als Mensch (Bauckner), München-Augsburger Abendzeitung 22. Mai 1913 u. ff. — W. and super-W. (Corder), MT 54, 841. — W. als deutscher Prophet (Haun), Die Wartburg 12, 21 f. — »Weißt du, wie das wird?« (Istel) NZM 80, 23. — Was W. uns war — was er uns ist (Louis), Rhein.-Westfäl. Zeitung 21. Mai 1913. — W. and super-W. (Newmann), MT 54, 842. — Wagneriana (Rewbel), SIM 9, 5. — W. der Seher (Stolzing), Deutsche Tageszeitung 21. April 1913. — Zerstreute Gedanken über W. (Stradal), NZM 80, 20. — W. als Entwickelungsfaktor in der Musik (Wolff), Hannoverscher Kourier 21. Mai 1913.

5. **Wagner in besonderen Beziehungen.** W. und wir. RMZ 14, 21/22. — The influence of W. in England (Antcliffe), NMR 12, 138. — W. und die Wiener (Bachrich), Neue Freie Presse, Wien 23. Mai 1913. — W. und Dänemark (Behrend), S 71, 22. — W.'s Influence on France (Calvocoressi), NMR 12, 138. — W. in Amerika (Cleve), NMR 12, 138. — W. und die Frauen (Dinger), Illustrierte Zeitung, Leipzig 139, 3646. — W. und das deutsche Volk (Du Moulin-Eckart), Münchener Neueste Nachrichten 22. Mai 1913. — W. und die heutige französische Musik. Eine Umfrage (Farga), To 17, 18. — W. und die Frauen (Friedrich), Moderne Kunst, Berlin-Stuttgart 27, 11. — W. und Italien (Graevenitz), Tägl. Rundschau 22. Mai 1913. — W. und das deutsche Theater (Gregori), KW 26, 16. — W. und die Politik (Günther), Leipziger Tageblatt 22. Mai 1913. — W. und die Dekorationskunst (Hagemann), Illustrierte Zeitung, Leipzig 1913, 3646. — Der Schaden des Wagnerianertums (Kellner), KZ 30, 2. — W. und die deutsche Kultur (Koch), Münchener Neueste Nachrichten 25. April 1913. — W. und die deutschen Frauen (Manz), Tägl. Rundschau, Berlin 30. April 1913. — W. und die Bühnenleitung (Marsop), NMZ 34, 16. — Wie ich Wagnerianer wurde (Neitzel), Hamburger Nachrichten 18. Mai 1913. — W. und die Natur (Pastor), Moderne Kunst, Berlin-Stuttgart 27, 11. — W. und die Natur (Pastor), Tägl. Rundschau, Berlin 17. Mai 1913 u. ff. — W. und Dresden (Püringer), Dresdner Neueste Nachrichten 15. Mai 1913. — L'influence de W. sur notre littérature (Rosny), SIM 9, 5. — Nachwagnerische Opernmusik (Scherber), S 71, 21. — W. in neuerer Zeit (Schünemann), Berliner Neueste Nachrichten 21. Mai 1913. — W. und Leipzig (Segnitz), Leipziger Tageblatt 22. Mai 1913. — W. und der »Allgemeine Deutsche Musik-Verein« (Seidl), AMZ 40, 22/23. — W. im Urteile der Tschechen (Seifert), NWZ 34, 16. — W. und das Theater von heute (Singer), AMZ 40, 18. — W. und Dänemark (Spanuth), S 71, 21. — W. und das religiöse Motiv (Springer), Moderne Kunst, Berlin-Stuttgart 27, 11. — W. und der Mythos (Stegemann), Deutsche Tageszeitung 21. Mai 1913. — W. und die deutschen Freiheitskriege (Stolzing), Berliner Neueste Nachrichten 25. Mai 1913. — W. in der Karikatur (Storck), T 15, 8. — W. und das Opernschaffen der Gegenwart (Storck), Illustrierte Zeitung, Leipzig 1913, 3646. — W. und wir (Storck), AMZ 40, 21 u. T 15, 8. — Was ist uns W.? (Tappert), NZM 80, 24. — W. und wir (Walzel), Hannoverscher Kourier 22. Mai 1913. — W. und Rom (Wolfhardt), Die Wartburg 12, 21 f. — W. u. die Gegenwart (v. Wolzogen), Leipziger Tageblatt 22. Mai 1913.

6. **Biographisches. Einzelne Lebensabschnitte.** W.'s Vorfahren, Hamburger Nachrichten 14. Mai 1913. — W. in Basel, Basler Nachrichten 22. Mai 1913. — Im Exil zu Zürich, Dresdner Anzeiger 25. Mai 1913. — Persönliches von M. Wesendonk, Nationalzeitung, Berlin 22. Mai 1913. — W.-Erinnerungen DMMZ 35, 24. — Neue franz. W.-Erinnerungen, Grazer Tageblatt 29. Mai 1913. — W. in Dresden (Altmann), NMZ 34, 16. — W. and his contemporaries (Crawshaw), MSt 1, 21. — Einzug in Walhalla (Eberlein), Leipziger Tageblatt 30. Mai 1913. — Die Karikatur als Wegbahner (Fuchs), Illustrierte Zeitung, Leipzig 1913, 3646. — Das Leben W.'s (Glasenapp), Illustrierte Zeitung, Leipzig Nr. 3646. — Erinnerungen 1864 (Großkunz), Leipziger Tageblatt 22. Mai 1913. — Aus W.'s Werden und Wirken (Haaß), DMZ 44, 20 f. — Some ancient criticism on W. (Hadden), NMR 12, 138. — W.'s Wohnungen in Dresden (Hantzsch), Dresdner Anzeiger 11. Mai 1913 u. ff. — Eine W.-Erinnerung (Holthaus), NW 42, 24. — W. nach seiner Flucht aus Dresden (Kapp), AMZ 40, 21. — Weib und Liebe im Leben und Schaffen W.'s (Kapp), Über Land und Meer, Stuttgart 1913, 34. — W. über Dankbarkeit (Kapp), Mk 12, 16. — Der Einzug W.'s in die Walhalla (Keller), DMMZ 35, 23. — Einst und jetzt in England [»Wagner«-Erlebnisse] (Klindworth), DTZ 11, 262. — Über das Wesen, das Wachsen und Wirken W.s (Kretzschmar), Jahrbuch Peters 1912. — Un procès de W. (Lichtenberger), SIM 9, 5. — Briefe von einer

Schweizer-Reise mit W. von Theodor Uhlig (Louis), Schweizer Jahrbuch der Süddeutschen Monatshefte August 1913. — W.'s Erlösung (Ludwig), NS 37, 462. — W.'s Arbeitsform (Ludwig), Der Tag, Berlin 21. Febr. 1913. — W.s geistige Wandlungen (Ludwig), Vossige Zeitung 16. Febr. 1913. — W. und das allgemeine Männergesangsfest zu Dresden (Ohn), NZM 80 32/33. — W. the revolutionist (Parker), MSt 2, 29. — Les arrangements faits par W. à Paris (Pereyra), SIM 9, 5. — Aus W.'s erster Pariser Zeit. Sieben Briefe ... (Pereyra), Mk 12, 16. — W. à Paris (1860—61) (Prod'homme), ZIMG 14, 10/11. — W. in der Walhalla (Rauschenberger), Das freie Wort, Frankfurt a. M. 1913 Nr. 5. — Rule Britannia — Tristan und Isolde (Rietsch), Deutsche Arbeit, Prag 12, 8. — Emil Ludwig contra W. (Reck-Malleczewen) Gr. 72, 21 u. 23. — Die Mode gegen W. (Riesenfeld), AMZ 40, 21. — W. in den Anfängen seiner Entwickelung (Schlegel), DS 5, 20. — Erinnerungen an W. (v. Schönaich), Neue Freie Presse, Wien 23. März 1913. — Die Feindschaft gegen W. (Stefan), Wissen u. Leben, Zürich 15. Mai u. 1. Juni 1913. — W. und seine Gegner. Ein Beitrag zum Verständnis der Münchener Kämpfe 1864—65 (Stockmayer), Schwäbisch. Merkur 21. Mai 1913 u. ff. — W. in Walhall (Waghoff), Fränkisch. Kourier, Nürnberg 30. Mai 1913.

7. **Briefe.** Briefe aus W.'s Pariser Leidenszeit NZM 80, 25. — Unveröffentl. Briefe aus seiner Pariser Leidenszeit, Deutsche Tageszeitung 22. Mai 1913. — Zwei unveröffentl. Briefe, Norddeutsche Allgem. Zeitung 4. April 1913. — Zwei unveröffentl. Briefe W.'s, Dresdner Anzeiger 22. Febr. 1913. — Drei unbekannte Briefe v. W. u. Minna W., Berliner Tageblatt 22. Mai 1913. — Vier unveröffentl. Briefe W.'s an Oberst Aufdermaur (Altmann), NMZ 34, 16. — Drei unbekannte Schreiben W.'s an G. Hölzel (Huch), Mk 12, 15.

8. **Wagner in Beziehung zu anderen Personen.** W. und Franz Abt (Bloetz), S 71, 21. — W. und Brahms (Istel) NZM 80, 21. — W. und Ludwig Geyer (Kaiser), NZM 80, 23 u. Dresdn. Nachr. 11. Mai 1913. — W. und Jac. Grimm (Prüfer), NZM 80, 23. — W. und Hebbel (Schumann), Me 4, 8. — Hebbel und W. als »Konkurrenten« (Schmitz), Ho 10, 10. — W. und Franz Lachner (Newman), MT 54, 846. — W. und Heinr. Laube (Reichelt), NZM 80, 24. — W. und Liszt (Stradal), NMZ 34, 16. — Karl Löwe und W. (Schmitz), Ho 10, 9. — König Ludwigs W.-Manuskripte (Istel), NZM 80, 22. — W. und König Ludwig II. (Fuchs), NMZ 34, 16. — Lyser über W. Frankfurter Zeitung 7. Juni 1913. — W. und Heinr. Marschner (Reimerdes), RMZ 14, 27/28. — Nietzsches Freundschaftstragödie mit W. (Friedrich), Janus, München 15. Juni 1913. — W. und seine erste Gattin Minna Planer (Kohut), DMZ 44, 22. — W. und sein Kollege Reisiger (Reichelt), AMZ 40, 15. — W. und Julie Ritter (Kapp), NMZ 34, 16. — Briefe W.'s an Tichatschek (Kapp), Me 4, 10. — Genio e ingegno musicale: Wagner e Verdi [Forts.] (Fara), La Cronaca Musicale, Pesaro 16, 9 ff. — W. und seine Mutter (Kohut), NZM 80, 25. — Siegfried und Rich. W. als Rassengegensätze (Rutz), Me 4, 10.

9. **Wagner-Denkmäler und Medaillen.** Enthüllung des W.-Denkmals in München (O. K.), DMMZ 35, 22. — Wagner-Medaillen (Bauckner), Illustrierte Zeitung, Leipzig 3646. — Das Münchener W.-Denkmal (Hirschfeld), Der Tag, Berlin 18. Mai 1913. — Wagner-Denkmäler (Wolf), Illustrierte Zeitung, Leipzig 1913, 3646.

10. **Bayreuth.** Bayreuth-Lexikon (Lewin), NW 42, 24. — Das deutsch-nationale Lebenswerk W.'s und die erzieherische Bedeutung von Bayreuth (Schurzmann), MpB 36, 10. — Deutsches Drama und Mysterium von Bayreuth (Stolzing), Post, Berlin 22. Mai 1913.

11. **Wagners Musik.** Der Charakter der Akkorde bei W. (Dubitzky), ZIMG 14, 7 f. — Der Charakter der Tonarten bei W. (Dubitzky), Mk 12, 15 f. — Über W.'s Stellung zur Musik (Heuß), ZIMG 14, 9. — Ist W. geräuschvoll? (Münzer), DTZ 11, 263. — The rhythmic weakness of W. (Ralph), MT 54, 842. — W.'s musikalische Schlüsse (Sternfeld), DTZ 11, 262.

12. **Wagner als Dichter und Denker.** German. Weltanschauung. Post, Berlin 23. Mai 1913. — W. als Schriftsteller (P. G. A), Moderne Kunst, Berlin-Stuttgart 27, 11. — W. als Dichter und Schriftsteller (Blaschke), DS 5, 19. — W. als Schriftsteller (Golther), Illustrierte Zeitung, Leipzig 1913, 3646. — W. und die Philosophie des deutschen Idealismus [J. G. Fichte und Schiller] (Hauck), Gr 72, 32. — W. und seine altdeutschen Stoffe (Holz), NZM 80, 25. — Mystiker (Seiling), Berliner Tageblatt 19. Mai 1913. — W. als dramatischer Dichter (Wandel), Reichsbote, Berlin 18. Mai 1913 ff. — Vom Dichter Wagner (v. Wolzogen), Eckart 7, 8. — Die Erscheinung W.'s im Geistesleben (Rapp), Archiv f. Kulturgesch. XI, 4.

13. **Varia.** Öffentliche Wagnerkonzerte in Berlin, DMMZ 35, 22. — Worte W.'s. Der Strom, Berlin 3, 1. — Münchener W.-Plaudereien aus alter Zeit, AMZ 40, 17. — Aus W.'s Schriften (W. H.), SMZ 53, 18. — W. im Reich der Zahlen, (Challier), Mk 12, 15. — W.'s Opernstoffe in anderen Vertonungen (Dubitzky), BW 15, 16. — W.'s Vermächtnis (Felber), NMZ 80, 21. — Einiges vom Wagnerdirigenten (Keller), DMMZ 35, 23. — W. in China (Novellis), Pester Lloyd 21. März 1913. — W. und die Galerie (Ullmann), Der Strom, Berlin 3, 1.

14. **Wagners Werke.** a) insgesamt: Die Hamburger Erstaufführungen der W.'schen Werke, DMMZ 35, 24. — Sur l'esthétique de W. (Dauriac), GM 59, 13 ff. — Wagnersänger des Auslandes (Droste), BW 15, 17 f, — Das Weib im Kunstwerk W.'s (Gloeckner), NMZ 34, 16. — Wie W.'s Werke ins Publikum drangen (Keller), DMMZ 35, 21. — W.'s Werk (Kronseder), Leuchtturm für Studierende, Trier 1. Juni 1913. — Franz Betz und die Münchener Wagner-Aufführungen (Láßló), Süddeutsche Monatshefte 10, 10. — W.'s Gestalten (Ludwig, E.), Th 4, 13. — W. as orchestral composer (McCullagh), MSt 1, 21. — W.'s Lebenswerk und Schöpfung (Meller, E.), Die Wage, Wien 16, 20. — Erstaufführungen der Bühnenwerke in Leipzig (Segnitz, E.), Leipziger Tageblatt 22. Mai 1913. — Die Erstaufführungen der Bühnenwerke W.'s in Leipzig (Segnitz), 40, 21. — Das Kunstwerk W.'s vom Standpunkte eines russischen Komponisten [Rimsky-Korssakow] (v. Riesemann), S 71, 21. — Lo spirito dell' opera wagneriana (Roncaglia), La Cronaca Musicale 17, 1. — Zauber der W.'schen Kunst (Sternfeld), Hamburger Korrespondent 22. Mai 1913.

15. **Wagner's Werke.** b) einzeln (außer Parsifal): Liebesmahl d. Apostel..., erste Aufführung nach zeitgenöss. Quellen (Thari), Dresdner Anzeiger 11. Mai 1913. — Uraufführung des Lohengrin, München-Augsburger Abendztg. 22. Mai 1913. — Die Geburtsstätte der Oper »Lohengrin« (Reichelt), AMZ 40, 21. — Tristan u. Isolde (Heyck), VKM 27, 12. — Von W. angeordnete Striche und Änderungen in »Tristan u. Isolde« (Istel), Mk 12, 15. — Zur Entstehungsgeschichte von W.'s Meistersingern (Deetjen), Mk 12, 19. — W.'s Charaktertypen. Der Lehrbub David u. seine bedeutendsten Darsteller (Droste) BW 15, 16. — David u. Mime. Erinnerungen (Schlosser), München-Augsburger Abendzeitung 22. Mai 1913. — Zur Schöpfungsgeschichte von W.'s »Ring«, DMMZ 35, 16. — A proposito della Walkyria (i. d.), NM 18, 258. — Zur Philosophie des Nibelungenringes (B. Hindenburg), NZM 80, 22. — Symphonie des »Rings« (Bie), Rhein.-Westfäl. Zeitung 15. Mai 1913. — W.'s erster Siegfried (Bloetz), AMZ 40, 21. — Die Uraufführung des »Rheingold« in München (Roekl), Mk 12, 15. — Die dekorativen und maschinellen Erfordernisse der Nibelheimszene (Wirth), NZM 80, 6. — Die zweite Speerszene im Rheingold (Wirth), NZM 80, 20 f. — W.'s »Jesus v. Nazareth« (Kniese), Die Wartburg 12, 21 f. — W.'s »Grenadiere« (Liepe), NZM 80, 22. — Ein unbekanntes Instrumentalwerk W.'s (Istel), Mk 12, 15.

16. **Parsifal.** Parsifal in Buenos Aires, Neue Züricher Zeitung 20. Juli 1913. — Parsifal-Schutz, BB 36, 4—6. — Parsifalfrage i. d. Reichtagskommission, Leipzg. Zeitg. 15. März 1913. — W.'s Parsifal (Aron), NW 42, 20. — W.'s Parsifal (Hauck), Gr 72, 18. — Die Grundlagen der Parsifal-Dichtung (Heuß), Mk 12, 16. — Künstlerische Gefahr bei der Freigabe »Parsifals« (Lichtenberg), Deutsche Tageszeitung 2. Juni 1913. — Zur Parsifalfrage (Kehler), Der Tag, Berlin 29. April 1913. — Zur »Parsifalfrage« (Morold), MD 1, 1. — Entstehungsgeschichte des Parsifal (Potthoff), Vossische Zeitung 27. April 1913. — Parsifal u. seine symbolische Bedeutung (Saitschick), Neue Züricher Zeitung 13. März 1913. — Die Heimat des Parsifal (Seeger), NMZ 34, 16. — Kampf um Parsifal (Westfal), Deutsche Tageszeitung 7. April 1913. — Parsifalschutz und Kulturschutz (Westfal, H.), Berliner Neueste Nachrichten 11. Mai 1913. — Zur Aufführung des Parsifal in Zürich: SMZ 53, 15 und (S.), KW 26, 16 und (Bekker), Frankfurter Zeitung 13. April 1913 und (Eberlein), Fränkisch. Courier, Nürnberg 14. April 1913 und (Gamper), NMZ 34, 15 und (Haeser), AMZ 40, 17 und (Lássló), S 71, 16 u. (Nagel), NMZ 34, 15 u. (Spöndly), NZM 80, 17 und (Stahl), Leipziger Tageblatt 15. April 1913 und (Trapp), BfHK 17, 8 und Me 4, 8 und BW 15, 15.

Verzeichnis der Verfasser.

Die Zahlen hinter dem Namen verweisen auf die vorhergehenden Rubriken.

ZEITSCHRIFT

DER

INTERNATIONALEN MUSIK-GESELLSCHAFT

Jahrgang XIV * **Heft 1**

Oktober 1912

INHALT



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

1912